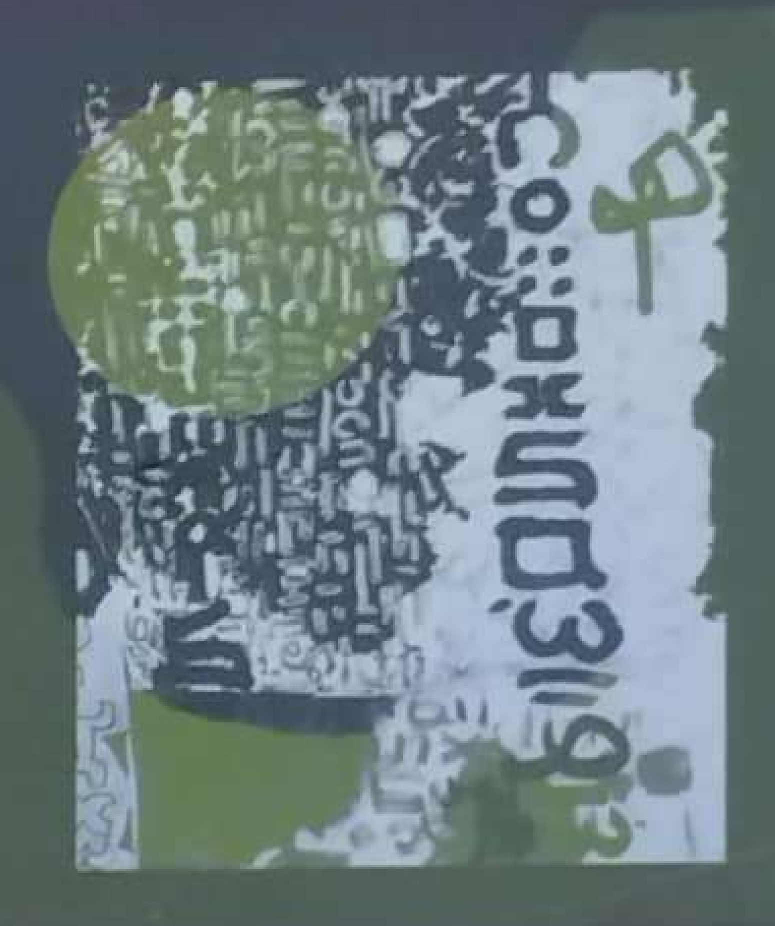
دراسة منفصل ومتصل السرد والتصوير الفني في الرواية

دراسة لنماذج من الرواية التونسية



عبد الحكيم المالكي



دراسة منفصل ومتصل السرد
والتصوير الفني في الرواية
دراسة لنماذج من الرواية التونسية

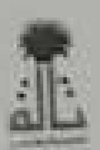
عبدالحكيم المالكي

دراسة منفصل ومتصل السرد
والتصوير الفني في الرواية

دراسة لنماذج من الرواية التونسية

عبدالحكيم المالكي

تصميم ولوحة الغلاف: أ. عدنان معيتيق

الناشر 

رقم الإيداع: 587 / 2023

ردمك: 0 - 3213 - 1 - 9959 - 978

الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب

دار الكتب الوطنية بنغـــازي. ليبيـا

البريد الإلكتروني Nat_lib_libya@hotmail.com

طباعة:

الطبعة الأولى

2023

إلى رابطة الكتاب الأحرار ببنزرت – تونس

كانت مادة هذا الكتاب دراسة كنت أنوي المشاركة بها في الدورة الرابعة من ملتقى بنزرت للرواية العربية شهر نوفمبر من سنة 2021م، وحيث أنه قد حالت بعض الظروف دون وصولي إلى هناك بسبب حدث غير متوقع، تمثل في كون جرعة تطعيم الكورونا عندي لم تبلغ الزمن المطلوب وهو (15) يوما، فإنني قد قررت أن أُصَرِّف ما حدث لي من إزعاج وتوتر ناتج عند عدم الوصول والمشاركة هناك بطريقة إيجابية، فقمت بتحويل تلك الورقة إلى كتاب يدور حول نفس الموضوع ويتناول بالدراسة مجموعة من الروايات التونسية.

فلهم ولتشجيعهم كل التحية.



مقدمة

عانى النقد الأدبي في شقه السردي من ارتهانه – غالبا – لنظريات قادمة من علوم أخرى مجاورة للسرد كاللسانيات، والتداولية، والتلفظية، والعلم المعرفي، وغيرها من المداخل المعروفة عند المشتغلين بهذه العلوم، وهذه النظريات على وجاهتها العلمية؛ تظل محدودة الأثر باستثناء الجانب الذاتي، أو موضوع الرؤية في الخطاب الروائي التي لازالت تتطور؛ وذلك لعدم إنجاز مشروع نظري متكامل حولها ينطلق من إمكانيات السرد الخفية ومن إيقاعاته غير الظاهرة بشكل مباشر.

انطلاقا من الشعور بما يحف هذه النظريات من عمومية، وعدم قدرتها على خلخلة النص والبحث ضمنه عن إمكانياته الخفية؛ فإننا نحاول أن نجد مدخلاً إجرائياً جديداً ينطلق من السرد رواية كان أو قصة، لنستطيع أن ندرك أكثر بنى وجماليات النص السردي ودلالاته الخفية.

من هذه الزاوية أحاول في هذه الدراسة أن أضيف مدخلا لدراسة السرد: قصة أو رواية، من خلال الربط بين جانبين متعلقين ببعضهما البعض، ولم يتم – في تصوري– التعامل معهما بشكل مشترك ينطلق من السرد نفسه، وهما: منفصل ومتصل السرد الروائي من جهة، وجانب التصوير الفني في شقيه الوصفي والسردي من جهة أخرى.

انطلقت في هذا الكتاب من المفاهيم السابقة لمحاولة عمل تحليل يربط بين الوصل والفصل والتصوير الفني من جهة، مع الأبعاد النصية، والحكائية، والخطابية، للروايات مادة البحث من جهة أخرى، وهو تحليل ينحو إلى أن يكون تحليلا استنباطيا، من خلال نموذج محدد مكون من مجموعة عناصر، تم توضيحه في الفصل الثاني، مع محاولة تطبيقه على مجموعة من النصوص الروائية التونسية التي نعتقد من خلال دراستنا أنها تتسق معه، وقد تمكننا بحكم بعدها الفصلي والوصلي من تحقيق وعيا أكبر بأبعاد النصوص الروائية مادة البحث، ودراسة مدى جدوى تطبيق النموذج الجديد.

هذا التحليل لهذه النصوص ليس مجرد تحليل داخلي للنصوص؛ ولكنه تحليل ينحو لتجربة نموذج مكون من عدة عناصر على مجموعة من الروايات في مستويات مختلفة نصية وحكائية وخطابية، نموذج نتصور أن للشخصية الروائية البعد المركزي فيه، مع اقتراح مفاهيم جديدة مثل: الصورة الأساس، وحدّا الوصل والفصل.

حاولنا أيضا أن تكون الدراسة ديناميكية تحاول ان تربط بين مستويات تحقق النص سابقة الذكر مع البعد الفصلي والوصلي ومع التصوير الفني وصفيا ثابتا كان، أو وصفيا وسرديا متحركا.

وقد تناولت الدراسة مجموعة من الروايات التونسية؛ حيث لاحظنا في هذه المجموعة المختارة ما يمكن أن يحقق الإغناء للنموذج بحكم كونها محتوية على هذه الظاهرة الفنية في بنائها.

اشتغلنا على رواية **الأزهر بن الحبيب الصحراوي** (وجهان لجثة واحدة) التي نعتقد أن هناك علاقة مميزة بين بعدها النصي في جانب العنوان، وبين صورة تبدو أقرب للدعوى النصية مرتبطة بهذا العنوان، ونجد ما يدفعنا للاعتقاد بأنهما مرتبطان مع بنية الأحداث التي عاشتها الشخصية المركزية والتي سببت تحولها فصليا، مع حضور تصوير فني وصفي خالص ووصفي مختلط بالسردي.

كما اشتغلنا على رواية **محمد جابلي** (مرافئ الجليد) التي نعتقد أن هناك علاقة مميزة بين صورة الغلاف وبين بنية الصراع فيها؛ هذا الصراع يتأسس من خلال شخصيات ممثلة لبنى سياسية كبرى، وهي تعيش تدافعها وتحولاتها.

أيضا اشتغلنا على رواية (مخلاة السراب) **لنور الدين العلوي** وهي رواية مميزة برصد التحولات الحاصلة على المجتمع التونسي المنتجة لظاهرة الفصل والوصل؛ وهو فصل ووصل يحدث بين شخصيات تنتمي لعائلة واحدة، كما نلحظ أن الرواية قد تميزت بحضور تصوير فني مناسب واشتغال أساليب انشائية جيدة مناسبة للحظة السردية.

اشتغلنا أيضا على رواية (محاكمة كلب) **لعبدالجبار العش** التي نجد فيها حالة الوصل والفصل الفنية منذ بدايتها، ثم تبدأ الخلفيات الداعية لحدوث ذلك الفصل لتلك الشخصية في التساقط أمام القارئ، ليصبح تحولها من حالتها الإنسية إلى الحالة الكلبية منطقيا وممكنا. الرواية تبدو مميزة بحضور كثيف للصور الحواسية الثابتة والمتحركة، وهي غالبا صورا حواسية غير بصرية.

الرواية الخامسة كانت رواية **مجدي بن عيسى** (الدُوار) التي نجد الغرائبي قد وظف فيها لغرض جعل السرد مميزا، وكان أن تم فيها البدء بحالة وصل تحولت إلى فصل يتحرك من خلاله الطيف هنا وهناك، راصدا التحولات الحاصلة على المجتمع الثقافي الذي يتناوله الروائي في روايته. الرواية السادسة التي اشتغلنا عليها **لآمال النخيلي** بعنوان (ترانيم البردي القديمة) وهي رواية تميزت بحضور وصل بين نصين بينهما مدة تاريخية كبيرة عن طريق شخصيات تعيش في المكان نفسه، وتبدو متشابهة في أفكارها ورؤاها. كان الفصل في هذه الرواية داخليا من خلال انهماك كل ذات من الذوات الرئيسية للشخصيات داخليا على نفسها، وهو ما جعل خطابها الداخلي أداة تقنية مميزة للكاتبة لكي تعبر عن وعيها امامنا وهي تتظاهر بحديثها لنفسها.

ضمنّا الكتاب قسما نظريا مكونا من فصلين؛ الفصل الأول وضعنا فيه بعض التصورات النظرية للسرديات وهي تصورات ننطلق من بعضها في

هذا الكتاب، بينما كان الفصل الثاني مخصصا لتصورنا للأداة الإجرائية الجديدة المسماة بالوصل والفصل وحاولنا فيه تقديم هذا التصور ومكوناته التحليلية وحدوده وعلاقته بالتصوير الفني.

والله ولي التوفيق.

القسم الأول

الجانب النظري

الفصل الأول

تعريف بالسرديات وبعض الرؤى النظرية القريبة منها

- 1.1 محاولة لتعريف مبسط لعلم السرد:

علم السرد: هو علم مختص بدراسة أنواع السرد المختلفة (قصة، رواية، سيرة، سيرة شعبية ،...) سواء من زاويتها الخارجية، أو من زاويتها الداخلية، أو من الزاويتين معا، ويشترط عند أغلب المنظرين لتحقق السرد، أو الحكي، وجود راوٍ يروي السرد، وقد تعددت النظريات والرؤى التي تتعاطى مع النص السردي، بتعدد المداخل التي انطلق منها كل منظر من المنظرين؛ لهذا سنحاول بداية أن نعمل تقسيما من خلال طبيعة المدخل لهذه النظريات المختلفة، لعلنا نصل به إلى توضيح جزء من اللبس الحاصل عند التعامل مع تلك النظريات. وهي نظريات مختلفة استخدمت لتحليل السرد، بعضها كان مخصصا للسرد بشكل خاص، والبعض الأخر كان يشتغل بشكل عام على كل النصوص الممكنة، وقد عرفه (جينيت) بالسرديات[1].

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكي الجديد، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2000م، ص. 16،17:

حيث يعرف مبرر تسمية هذا العلم بالسرديات:"...وبذلك يبقي هذا المصطلح ملكاً مؤقتاً لمحللي النمط السردي وحدهم. ويبدو لي هذا الحصر مشروعاً على الأجمال مادامت خصوصية النمط السردي الوحيدة تكمن في نمطه وليس في مضمونه، الذي يمكن أن يتكيف جيداً مع تمثيل مسرحي أو خطي أو غيره.

– 2.1 مدخل حول النظريات النقدية

تدور عملية السرد وكل تواصل كتابي حول العلاقة التالية:

الكاتب – النص – القارئ[1].

يمكن عن طريق الترتيب السابق رسم طبيعة النظريات المختلفة التي تعاطت مع النصوص السردية أو غير السردية، وسنحاول توضيح ذلك أكثر عن طريق الجدول في الصفحة التالية مع شرح المقصود في الجدول فيما يلي:

– أولا. نظريات تركز على الكاتب:

سميت لتركيزها على الكاتب بالنظريات الخارجية، وهي تضم الدراسات الاجتماعية والتاريخية والنفسية، وهي تركز غالبا على بيئة الكاتب، أو محيطه، أو اللحظة التاريخية التي وجد فيها هو، أو نصه.

اعتمدت في بدايات اشتغالها عند العرب على الذائقة الشخصية للناقد، بحيث يختار نصوصا يراها مميزة، ويحط بنفس الذائقة نصوصا أخرى، وهي غالبا ما تعتمد على الانطباعات الخاصة بالناقد، لا على رؤى مبنية على قواعد محددة قابلة للتطبيق من عديد الأشخاص.

---

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997.م، ص25.

جدول رقم (1) يوضح طبيعة النظريات المختلفة من حيث تعاطيها مع مكونات عملية السرد

<table dir="rtl">
<tr><td colspan="4">التداولية (ترتبط بالمكونات كلها)
نظرية أفعال الكلام – التلفظ – الحجاج</td></tr>
<tr><td>الراوي</td><td>الخطاب</td><td colspan="2">المروي له</td></tr>
<tr><td rowspan="2">الكاتب</td><td rowspan="2">النص</td><td colspan="2">القارئ</td></tr>
<tr><td>ذات القارئ</td><td>ذهن القارئ</td></tr>
<tr><td>المنهج الاجتماعي</td><td>البنيوية
بحث عن النسق المتكرر أو الخطاطة المؤسسة للنص</td><td>علم التلقي
(المدرسة الألمانية)</td><td>العلم المعرفي
(العرفاني) أو العرفني)</td></tr>
<tr><td>المنهج النفسي</td><td>الشكلانية الروسية</td><td></td><td>السرديات المعرفية</td></tr>
</table>

(ذات الكاتب)	المبنى الحكائي والمتن الحكائي، الشعرية/الأدبية، وظائف وفواعل.	علم استجابة القارئ	تداخل علم النفس المعرفي واللسانيات لتأسيس علم الدلالة المعرفية ومسألة الربط بين مثيرات استجابة القارئ وخصائص الإنسان عبر علم النفس المعرفي وكيفيات تلقيه للنص وكيفيات
	سيميائية باريس البحث عن بنية المعنى من خلال خطاطات متكررة وثلاثة مستويات.		
	السرديات متعددة المستويات **مستوى الحكاية** الأحداث، الشخصيات، الزمان، المكان **سرديات الخطاب** الزمن، الصيغة السردية، الرؤية **سرديات المستوى النصي**		

	النص الموازي، التناص، النصية الواصفة، النص السابق واللاحق، والمعمار النصي **سرديات الممارسة السردية** لجماليات الممارسة السردية أربعة مداخل هي: الاشتغال على الحواس، الوصف المقارن، التأطير، الترهين.		تمثله في الذهن.

- **ثانيا. نظريات تركز على النص:**

انقسمت هذه النظريات إلى نظريات تركز على الداخل فقط، ومنها: البنيوية، وسيميائية باريس، والسرديات الحصرية (سرديات الخطاب)[1]، بينما هناك مجموعة أخرى من النظريات تنطلق من الداخل النصي للخارج، ولعل منها نظريات التفاعل النصي والتناص وغيرها.

- **البنيوية:** وهي تركز على البنية، وتبحث عن الأنساق الداخلية الحاكمة لأي نص، وتسعى في الوقت نفسه للوصول إلى خطاطة ناظمة للنص، والبنيوية لم تستقر لتصبح نظرية ذات مفردات محددة واضحة، وإنما تتشكل عبر رؤى مختلفة ومبادئ متعددة تمثل مبادئ عامة، تمتح أغلبها من اشتغال (دوسوسير) في كتابه دروس في اللسانيات العامة[2].
- **الشكلانية الروسية:** تم البحث من خلال مدرسة الشكلانية الروسية عن مفاهيم عديدة سعت لتخليص الدراسة النقدية من سلطة الخارج، فركزت على الداخل فقط، فالنص لديهم معزول عن سياقه الذي أنتج فيه[3]، وهو لوحده مادة متكاملة للدراسة،

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط1997،1 م ، المقدمة

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة ، ص13-14.

[3] فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م، ص 14.

ومن أهم المفاهيم التي أنتجتها هذه الرؤى وكانت لها علاقة مباشرة (فيما بعد) بالسرديات ما يلي:

- الاهتمام بأدبية النص ويترجمها البعض بالشعرية، ويقصد بها أن البحث الأدبي يجب أن يهتم بأدبية النص، أو تلك الخصائص التي تجعل من النص الأدبي أدبيا[1].
- التفريق بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، ولهذه الرؤى أصداء كبيرة في النظرية السردية الحديثة[2].
- كما اشتغل (بروب) على الوظائف والفواعل للبحث عن بنية السيرة الشعبية الروسية، وهو بهذه الطريقة في التحليل قد قدم أدوات جديدة وفق رؤية مختلفة للتعامل مع هذا النص[3].

– **السيميائيات السردية لجريماس:**

طور (جريماس) جهازا نظريا متكاملا يبحث من خلاله في بنية الدلالة، وقسم مستويات تحقق النص لثلاثة مستويات: المستوى العميق، المستوى التوسطي (السرد)، ومستوى الخطاب. وعمل (جريماس) على تطوير

---

[1] جاكبسون منقولا عن "الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت) الشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط) ط1، 1982، ص35.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط.2، 1993.م، ص:29

[3] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمان، 2003.م، الفصل الأول

رؤية بروب السابقة ومن تلاه من العلماء حيث جعل الوظائف ثلاثة تتحقق بين ستة فواعل ويسميها البعض عوامل.

- وظيفة الرغبة: وهي التي تربط بين الذات والموضوع.
- وظيفة الإبلاغ: وهي التي تربط بين المرسل والمرسل إليه.
- وظيفة الصراع: وهي التي تربط بين المعيق والمساعد.[1]

- **السرديات في طورها الحصري:**

تطورت السرديات في ستينيات القرن الماضي من خلال اشتغال (جينيت) و(تودروف)؛ حيث قدم الأول رؤية متكاملة ذات بعد علمي لتحليل الزمن في النص السردي[2]، متكئا على رواية تمتاز بخاصيتها الزمنية، وهي رواية (البحث عن الزمن الضائع) لـ(بروست) بينما طور (تودروف)[3] وآخرون مفاهيم الشعرية وغيرها من مفاهيم التبئير والصيغة السردية.

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمان، ط1ن 2001، الفصل الثالث

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: معتصم، الأزدي، حلي، المشروع القومي للترجمة، ط2، 2000م ص58.

[3] تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990

- **السرديات النصية**

يسميها سعيد يقطين (السرديات التوسيعية)[1] ويعتبرها البعض منتمية لمرحلة ما بعد الحداثة باعتبار أن السرديات الحصرية منتمية للحداثة، وهي تركز على خارج النص من خلال الداخل ومنها نظريات التفاعل النصي بأنواعها[2] التي تتناول بالدراسة موضوعات خمسة: النص الموازي مكونا من العتبات وما يحف بالنص من أقوال الكاتب[3]، والتناص، والنصية الواصفة (الميتانصية)، وعلاقات النص السابق بالنص اللاحق، وبناء معمار النص[4]، كما تم عن طريق هذه النظريات إعادة الاعتبار للبعد الاجتماعي، والتاريخي، وعلم النفس، من خلال الانطلاق من النص داخليا إلى الخارج؛ أي عكس السابق في النظريات الخارجية التي يتم فيها الانطلاق من الخارج إلى الداخل، كما كان يتم عند متابعة حياة

---

[1] انظر تعريف سعيد يقطين للسرديات الحصرية التي تهتم بالخطاب والسرديات التوسيعية التي تهتم بالمستوى النصي والعلاقات التي يحققها النص من خلال تفاعلاته الخارجية.

سعيد يقطين، قال الراوي، الفصل الأول

[2] جيرار جينيت، أطراس الأدب من الدرجة الثانية، ترجمة: مختار حسني، مجلة فكر ونقد، عدد 16

[3] عبد الحق عابد، عتبات جيرار جينيت، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، ط.1، 2008م.

[4] جيرار جينيت، أطراس الأدب من الدرجة الثانية.

الأديب وبيئته والمجتمع الذي ولد فيه واستخدامها أداة لتصور وتحليل العمل الأدبي[1].

- **ثالثا. نظريات تركز على القارئ:**

وهي تركز على القارئ وعلى مفهوم القراءة، وتنقسم غالبا لعلمين حديثين: الأول جذوره ألمانية وهو ما يعرف (بمدرسة التلقي)، والثاني وليد مدرسة أمريكية ويعرف (بنقد استجابة القارئ).

- **نظرية التلقي:**

وتهتم هذه النظرية بالقارئ وبما يثير القارئ في النص، بغض النظر عن النص وشخصية المؤلف، بل تركز تركيزاً كلياً على كل ما يثير القارئ والدور الذي يؤديه في إتمام النص[2]، ومن مفردات هذه النظرية ما يعرف بأفق التوقع، والمسافة الجمالية، وغيرها من المفاهيم، كما ركزت على مفهوم القارئ الضمني[3]، وهو ما يسمى بالقارئ المثالي في نظرية نقد استجابة القارئ.

---

[1] **سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2001، الفصل الثالث.**

[2] **انز روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد نبحدو، مشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004م، ص101.**

[3] **فولفغانغ ايزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس- المغرب، ط .1، ص. 30**

- **نقد استجابة القارئ:**

تعتمد نظرية نقد استجابة القارئ على متتالية القرارات، والتنقيحات، والتوقعات، وعمليات النقص، والاستعدادات التي ينجزها القارئ عندما يفاوض النص[1]، وأصحاب هذه النظرية يرون نفس رؤية أصحاب نظرية التلقي من زاوية أن المعنى لا يوجد مستقلاً دون علاقة القارئ به، لذلك فالقارئ هو من يحدد المعنى.

- **رابعا نظريات تركز على ذهن القارئ:**

وهي النظريات المسماة بالعلوم المعرفية، ويطيب للبعض أن يسميها النظريات العرفانية، أو النظريات العرفنية[2]، وهي نظريات حديثة جاءت نتيجة تطور الذكاء الاصطناعي، وعلم الحاسب، واللسانيات المعرفية وعلم الأعصاب، ومحاولة الإنسان مقارنة العقل الآلي بالعقل الإنساني، هذه النظريات كان لها تراكمات أدبية ولسانية مصاحبة لتطور العلم المعرفي في مجالات مختلفة، منها على مستوى الاستعارة أعمال (لايكوف) في الاستعارة المفهومية[3]، وفي نظريات الجسدنة، وكذلك

---

[1] جين تومبكنز، نقد استجابة القارئ (من الشكلانية، إلى ما بعد البنيوية)، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.2، 2016

[2] الأزهر زناد، نظريات لسانية عرفنية، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف بالاشتراك مع دار محمد بن علي للنشر، ط. 1، 2010

[3] جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة: عبد المجيد جحفة، ط 1 دار توبقال للنشر– الدار البيضاء، 1996

أعمال (لانغاكر) في نظريات النحو المعرفي[1]، وأعمال (جاكندوف) في الدلالة المعرفية[2]، وقد أثمرت هذه النظريات المهتمة أساسا بالذهن، والعمليات الإدراكية التي تتم داخله، دراسات مهمة للنص الأدبي – لا زال أغلبها لم يترجم للعربية – تتمحور حول كيفية تلقي النص من زاوية معرفية، كما تم الاستفادة ضمنها من تنظيرات علم النفس المعرفي حول كيفيات استجابة الإنسان للمؤثرات الخارجية.

– خامسا. نظريات تركز على الأطراف الثلاثة وهي التداولية:

تتحقق رؤية التداوليين من خلال التركيز على العملية الكلية أي الكاتب والنص والقارئ في إطار علاقة التفاعل بين الكاتب والقارئ لتداول النص[3]. ويمكن إجمال رؤى التداولية في ثلاث اشتغالات مهمة هي كما يلي:

---

[1] روناالد لانقاكر، مدخل في النّحو العرفنيّ، ترجمة: الأزهر الزّنّاد، معهد تونس للترجمة، دار سيناتر، ط.1، 2018

[2] راي جاكندوف، علم الدلالة والعرفانية، ترجمة: عبد الرزاق بنور ، المركز الوطني للترجمة – تونس، دار سيناترا، ط.1، 2010

[3] جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة مجموعة من الأساتذة بإشراف عزالدين المجدوب، المركز الوطني للترجمة – تونس، ط.2، 2010

- **نظرية أفعال الكلام:**

ظهرت من خلال نظرية اللساني الإنجليزي (جون أوستن) عبر كتابه (أفعال الكلام)[1]، ثم التطويرات التي ألحقها تلميذه (سيرل) على رؤيته، ولعل من أهم ما يراه: أنه يوجد عند ممارسة القول ثلاثة أفعال تحدث، وهذه الأفعال كما يلي: القول، والتأثير بالقول، والفعل بالقول.

- **نظريات التلفظ:**

وهي تركز على العلاقة التواصلية بين الكاتب والقارئ وتركز على تتبع علامات دالة على طبيعة فعل السرد، ويسميها البعض (واسمات السرد)، والإشاريات الدالة على الشخوص، وحضور المقام عند التواصل، والسياق، وهناك نظريات حديثة متعددة في هذا المجال مثل: نظرية المناسبة، ونظرية الاقتضاء، ونظرية الاستلزام الحواري، وغيرها من النظريات، وقد حدث تطوير قام به بعض العاملين في مجال التلفظ على مفاهيم وجهة النظر، لعل أهمها أعمال الفرنسي (الان رابتال) وهذه الجزئية متعلقة بتطوير موضوع الرؤية ووجهة النظر في السرديات[2].

---

[1] جون اوستن، نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة: عبدالقادر قينيني، أفريقيا الشرق، ط.1، 1991

[2] محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب الأدبي، دار محمد علي للنشر، ط.1، 2010

- **نظريات الحجاج:**

وهي بحوث قديمة حديثة في الآن ذاته، فهي تركز على طبيعة التفاعل الحجاجي، والسلالم الحجاجية، والعوامل الحجاجية، وقد استخدمت في بعض الأحيان لتحليل النصوص الأدبية[1].

- **1. 3 مدخل حول السرديات متعددة المستويات:**

قام بعض منظرو السرديات بالاشتغال على مفهوم المستوى، وهو عبارة عن مدخل محدد للنص السردي، يتحقق عن طريقه العمل بشكل منضبط على تحليل النص السردي، كما يحقق عدم الخلط بين أداة تحليلية وأخرى، وذلك تسهيلا لتحليل النصوص، وحرصا على تحقيق أكبر قدر من المداخل الممكنة لتحليل جماليات ودلالات النص السردي من جوانب متعددة مختلفة. سنجد ضمن هذا التنظيم نوعين من مستويات الاشتغال، وهما: مستويات متعارف عليها عند بعض منظري السرديات[2]، وأخرى تعد رؤى جديدة، اجتهد الكاتب أن ينظمها في دراسات سابقة[3]، ذلك أن

---

[1] فريق البحث في البلاغة والحجاج (بكلية الآداب منوبة بتونس) باشراف: حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ط.1، 1998

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. 50 ،51، 52

[3] عبدالحكيم المالكي، استنطاق النص الروائي، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ط.1، 2008م.

هناك محاولة لجعل السرديات تستوعب أغلب النظريات المهتمة بالنص السردي، وطريقة عمله، ومكوناته، وتصف طريقة فعله. كما أن النصوص السردية مع فعل الكتابة الجديدة، والأساليب التي تظهر تحتاج لمن يقعِّد لتلك الإيقاعات، ويراجع ضمن عمله النقدي التحليلي الرؤى النقدية السابقة ويضبطها، أو يضيف لها ما يحقق وعيا أكبر، أو وقدرة أكثر، على تحليل النص الجديد، وما اندرج فيه من إيقاعات خفية.

– أولا. مستويات السرديات التقليدية:

1) مستوى الحكاية: وفيها نتابع طبيعة الحكاية المكونة من أربعة عناصر وهي:

الأحداث، الشخصيات، الزمان، المكان[1].

2) مستوى الخطاب: ويتحقق العمل ضمنه على العلاقة بين الراوي والمروي له، وهي التي يتم عبرها إنجاز الخطاب السردي. وتتنظم عبر ثلاثة تمظهرات: الزمن، الصيغة السردية، التبئير أو الرؤية.

أيضا راجع: عبدالحكيم المالكي، السرديات والسرد الليبي، الكتاب الأول من سلسلة الدراسات السردية، جامعة مصراتة، ط.1، 2013

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص.32

3) مستوى النص: ويكون من خلال المداخل التالية، النص الموازي، التناص، النصية الواصفة، النص السابق واللاحق، والمعمار النصي.

– ثانيا. مفردات ضمن السرديات التقليدية مستمرة التطور وهي تتمثل فيما يلي:

1. الرؤية، أو التبئير، أو وجهة النظر، أو البعد الإدراكي للشخصيات.

لازال موضوع الرؤية أو وجهة النظر هاجسا لدى منظري السرديات يعودون إليه من الحين للأخر كلما ظهرت رؤى نظرية جديدة كالتداولية والاشتغالات الجديدة المصاحبة لها، كما أن الاشتغالات الإبداعية صارت سابقة للنظرية وهو ما يستلزم العمل على التعديل والتصحيح بإعادة النظر من الحين للآخر فيها.

2. موضوع الراوي والمروي له، وعلاقتهما بالكاتب من جهة، وبالشخصيات من جهة أخرى.

3. موضوع الوصف الذي تحول من الوصف العادي الذي يوقف الزمن إلى الوصف الجديد الذي ينتج بعدا وصفيا ثابتا، أو متحركا، نتيجة لدخول السرد على الوصف، وذلك من جانب تقديم دلالات خاصة بحكم كثافة الصورة الداعمة لما يقوم به الفعل السردي.

ثالثا. مستويات السرديات الجديدة:

1. سرديات التداخل النوعي والإجناسي: وفيها يتم البحث عن جماليات ودلالات تداخل الأجناس والأنواع داخل النص السردي[1].

نبحث ضمن هذا المستوى من السرديات عن البعد الجمالي والدلالي لتقنيات التداخل النوعي والإجناسي بين أنواع وأجناس مختلفة ضمن النص السردي، حيث لاحظنا ضمن النصوص الحديثة خروج السرد من النسق النمطي المعتاد إلى تداخل عديد الأنواع ضمن النص السردي. بل أحيانا نجد دخول جنس الشعر ضمن بعض التجارب السردية، ورغبة منا في تحقيق اشتغال كلي منضبط على مسألة التداخل النوعي والإجناسي ضمن النص السردي، فقد قمنا بدراسة شروط تحقق السرد العادي التقليدي واعتبرناه الدرجة الصفر من الخروج، وبحثنا عن الشروط ضمنه لكي ندرك بشكل علمي محدد ودقيق أي خروج أو أي تداخل نوعي داخل المتن المدروس.

2. مستوى الممارسة السردية: وفيها يتم البحث في جماليات الممارسة السردية في النص السردي، حيث هناك أربعة مداخل هي:

---

[1] **عبدالحكيم المالكي، استنطاق النص الروائي، القسم السادس**

الاشتغال على الحواس – الوصف المقارن – التأطير – الترهين.

سنقوم بالتفصيل في جانب الاشتغال على الحواس لعلاقته المباشرة بهذا الكتاب في الفصل الثاني الخاص برؤيتنا النظرية لموضوع المنفصل والمتصل نصيا.

الفصل الثاني

التصور النظري لموضوع

المنفصل والمتصل سرديا

1.2 متصل ومنفصل السرد وسيميائية باريس

يقوم المستوى السردي، وهو مستوى توسطي بين المستوى العميق والمستوى الخطابي على العلاقة بين الذات وموضوعها، وهما أي الذات والموضوع فاعلان أساسيان في سيميائية باريس من ستة عوامل يشكل كل أثنين منهما وظيفة من الوظائف. وتقوم العلاقة بين الذات وموضعها على الرغبة، وتتشكل هذه العلاقة من ملفوظات حالة وملفوظات فعل؛ حيث لملفوظات الحالة وجهين كما يلي:

1. الذات منفصلة عن موضوعها.

2. الذات متصلة بموضوعها.[1]

يحدث التحول الفصلي أو الوصلي بين الذات وموضوعها وتسمى تلك الملفوظات المعبرة عن التحول ملفوظات فعل وهي كما يلي:

تحول فصلي تنفصل ضمنه الذات عن موضوعها الذي كانت متصلة به.

[1] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط.1، 2000م، ص. 25، 26

وتحول وصلي تصبح الذات به متصلة بموضوعها بعد أن كانت منفصلة عنه.[1] هذا من جهة، ومن **جهة اخرى فإن ما نقصده هنا ليس له علاقة بمفهوم الفصل والوصل السيميائي؛ حيث الفصل سيميائيا يتضمن إسقاط هيئة التلفظ لصالح ظهور وضعيات وأشكال أخرى، بينما في الوصل نجدنا في البعد الذاتي والظهور المباشر للذات المتلفظة[2].**

على الرغم من البعد الفكري والعلمي لدراسة غريماس، إلا أنه على مستوى التطبيق النقدي التقويمي لجماليات النصوص– وعند التزام التحليل بحرفية الرؤية الغريماسية – تظل النتائج التي يمكن الحصول عليها محدودة، ولا يمكننا النموذج الغريماسي من اختبار التباين الفني بين نصوص روائية أو سردية مختلفة[3]؛ لهذا فقد حاولنا سابقا توظيف جزء من تصوره للمستوى

---

[1] **سعيد بنكراد السيميائيات السردية، ص. 110، 111**

[2] **رشيد بن مالك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط.1، 2000م، ص. 48**

[3] **يقول سعيد بنكراد: يقول "سعيد بنكراد":"فمن جهة سيكون من الصعب قبول مقترحات "غريماس" الخاصة ببنية الممثلين. ذلك لأن هذه المقترحات لا تتجاوز حدود رصد عملية التحول من العامل إلى الممثل. فعملية التخطيب التي يشير إليها "غريماس" كتحول من المجرد إلى المحسوس إن كانت لها القدرة على مدّنا بأدوات تسمح لنا بالإمساك بحلقة مركزية من حلقات المسار التوليدي، فإنها عاجزة على الكشف عن خصوصية النص الدلالية والفنية. فتحديد الأدوار والمحاور الدلالية المرتبطة بها ورد هذه المحاور إلى بنية دلالية أصلية، لا يخلقان نصا ولا يحددان القيمة الفنية لهذا النص. ذلك أن الوجود الفني للشخصية لا يتحدد من خلال طرح هذه الشخصية كسند لمضمون قيمي ما**

العميق وتحديدا المربع السيميائي في تحليل بناء حكاية الروايات، ضمن ما أسميناه آنذاك بسرديات الحكاية[1]، وأحاول أن أستفيد في هذه الدراسة من مفاهيم السيميائية العميقة في مجال البرنامج السردي، من خلال رصد التحولات من الفصل إلى الوصل أو العكس ضمن تحليل العلاقات **بشكل حر** في النصوص الروائية.

هذا التحليل يسعى إلى توظيف مفهومي الوصل والفصل بشكل مختلف، وذلك من خلال إمعان النظر في التقنيات السردية، أو البناء الحكائي، أو التفاعلات النصية، ودورها في تحقيق عمليات وصل وفصل نصي ذات بعد دلالي وجمالي، ولكنه وهو يستعير بعض مصطلحات السيميائيات السردية لا يزعم أن هذه المفاهيم مماثلة لتلك هناك؛ ولكنها مجرد استعارة جزء من بعدها النظري المتمثل في الفاعل/ العامل في حد ذاته، وليس لها علاقة بما ينجزه الفاعل/ العامل ضمن علاقة/ وظيفة الرغبة مع الذات في السيميائيات السردية.

فحسب، بل يتحدد أيضا وأساسا، من خلال خلق سلسلة من الانزياحات التي تدرك كوجود جديد يربط بين المخيالي والواقعي ضمن دائرة ثالثة يطلق عليها عادة عالم الممكنات".

سعيد بنكراد / سيمولوجية الشخصية الروائية/الفصل الرابع

[1] **راجع: عبدالحكيم المالكي، السرديات والسرد الليبي، الكتاب النظري الأول.**

- 2.2. منفصل ومتصل السرد في هذه الدراسة:

نبحث هنا عن متصل ومنفصل السرد الروائي ضمن بعد الشخصية ويرتبط هذا البحث –بحكم مركزية مقولة الشخصية – مع مستويات النص الثلاثة وهي: المستوى النصي، والمستوى الحكائي، والمستوى الخطابي، ونعلم أنه غالبا ما تكون الشخصية الروائية هي مادة هذا الفصل أو الوصل.

لا نقصد بالمنفصل نصيا تلك النصوص التي تمّ تقسيمها إلى متن وهامش، أو إلى جزئين أو أكثر، إلا أن يكون هذا التقسيم له علاقة ببعد الشخصية حكائيا، أو الراواي والرائي خطابيا، ولعله من الأمثلة الشهيرة – عربيا– رواية الروائي المصري **صنع الله ابراهيم** (ذات)[1] التي تكونت من متن سردي يدور حول حكاية سيدة مصرية/شخصية، ومتن ثان منقول من مقالات وصحف مصرية زمن حكاية الرواية، كما يدخل ضمن هذا الإطار تلك النصوص السردية التي تكونت من متن أساسي ومناص داخلي، ينتمي إلى جنس أخر؛ بحيث يخترق تتابع النص، ومن أمثلة ذلك في الرواية الليبية: بعض روايات **محمد الأصفر** التي يوظف فيها قصيدة النثر لشعراء أخرين، كما في روايتيه: (المداسة)[2]، و(سرة

---

[1] **صنع الله ابراهيم، ذات، دار المستقبل العربي، ط.3، 1997م.**

[2] **محمد الأصفر، المداسة، مركز الحضارة العربية، القاهرة – نصر، ط.1، 2003م.**

الكون)[1]، وهذه القصائد تدور حول العلاقة بين شخصيتين في نصه، كما يمكن أن يحدث فصل نصي عن طريق توظيف الرسالة كما في رواية الكاتب السوري نادر أبو السعود السباعي(السبع الشهب)[2]، وكذلك رواية الروائية الليبية **عائشة الأصفر** (النص الناقص)[3] وهي علاقات بين شخصيات تحققت عبر متون نصية متباينة جمعتها الرواية.

الفصل على مستوى الحكاية مركزه عنصر الشخصية وهو الأكثر انتشارا؛ حيث نجد بعض النصوص الروائية ومنها رواية الروائي التونسي **محمد جابلي** (مرافئ الجليد)[4] التي يتسق انفصالها حكائيا مع صورة الغلاف التي تبرز ذلك الفصل بين شخصيات الرواية؛ حيث نتابع الفصل نصيا على مستوى الغلاف الذي فيه علامات دالة على طبيعة النص.

كما نجد الفصل حكائيا يرتبط بالشخصيات في عديد الروايات العربية الأخرى، ومنها رواية (وجهان لجثة واحدة) للروائي التونسي **الأزهر بن**

---

[1] **محمد الأصفر، سرة الكون، دار الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط.1، 2006م**

[2] **نادر أبو السعود السباعي/السبع الأشهب/دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:1/1999م**

[3] **عائشة الأصفر، النص الناقص، دار طرابلس العلمية العالمية، طرابلس– ليبيا، ط.1، 2017م**

[4] **محمد جابلّي/ مرافئ الجليد/دار ميريت، القاهرة/ ط.1/2004م**

الحبيب الصحراوي[1]، الذي يتماهى فيها الفصل حكائيا مع العنوان: (وجهان لجثة واحدة)، ومن الروايات التي يتحقق فيها الفصل على مستوى الشخصيات رواية الروائي التونسي **نور الدين العلوي** (مخلاة السراب)[2] التي نجد فيها فصلا ضمن عنصر الشخصيات، ويتم بطرح حكاية شخصيتي الحفيد والوالد والجد وما بينهما من تباين واختلاف. كما يمكن أن يكون على مستوى الصيغة السردية رواية (التابوت) للكاتب الليبي **عبدالله الغزال**[3]، بتوظيف صيغتين مختلفتين أو ضميري سرد مختلفين: ضمير متكلم لشخصية رئيسية مجهولة الاسم، وضمير الغائب للشخصيتين الأكثر حضورا بعد المتكلم، وهما بشير وزيدان. كما نجد النموذج المميز للفصل خطابيا على مستوى الرؤية في رواية الروائي التونسي **عبدالجبار العش** (محاكمة كلب)[4]؛ حيث نجد طبيعة الفصل في الرؤية مع تحولات الشخصية الرئيسية (عروب الفالت) من حالته الإنسانية إلى حالته الكلبية.

---

[1] **الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة /ط1/2007م.**

[2] **نور الدين العلوي/مخلاة السراب/المركز الثقافي العربي/ط1/2001م.**

[3] **عبدالله الغزال، التابوت، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ط1، 2004م.**

[4] **عبد الجبار العش، محاكمة كلب، دار الجنوب للنشر. تونس، ط1، 2007م.**

هذا البحث عن المنفصل من السرد متعلق بكون هذا الفصل يرسم (في تصورنا) بوضوح حدود حالة التحول التي ترسمها الرواية، كما يتم ذلك بتوظيف فن التصوير وصفيا/ اللوحة، وسرديا/ السينما. سيتم ضمن هذه الدراسة محاولة وضع تصور لكيفية توظيف الروايات مادة البحث للمنفصل السردي وكيف تحقق ذلك في إطار تصوير فني.

- **3.2 السرد والوصف وعلاقتهما بالتصوير الفني:**

تتحقق الصورة الثابتة من خلال الوصف، وبمجرد أن يدخل السرد على الوصف تأخذ الصورة بعدها الحركي، وإذا كنا نتحدث عن الوصف والسرد باعتبارهما ممارسة سردية تصور عالما خارجيا أو داخليا، فإن قارئ النص الروائي سوف يجد أيضا أبعادا أخرى تتحقق في السرد بطريقة خفية وصعبة التحديد بدقة، ومنها: أبعاد الشخصيات النفسية، وكذلك العوالم الفكرية التي ربما مدخلها الأثير البعد التأملي.

يندرج أيضا ضمن بنية الصراع التي تبرزها الرواية خلفيات اجتماعية وتاريخية لا يمكن إهمالها، وهي خلفيات كان للتيار البنيوي الذي انطلق – سرديا– منذ الشكلانية الروسية أن يرفضها أو يدحض مقولاتها ضمن ما عرفت به سابقا كنظريات خارجية.

نحاول في هذه الدراسة التي تدور حول مجموعة من الروايات التونسية، أن نبحث عن علاقة التصوير الفني من جانبيه الثابت/ اللوحة،

والمتحرك/ السينمائي، بقضية الفصل والوصل ضمن بناء النص الروائي، وسيكون ذلك في جانبه الخفي غير المباشر وليس في جانبه البارز الظاهر كأن يكون الشخصية الرئيسية رساما، أو كأن يكون الحدث عن السينما.

مادة هذه العلاقة بين الشقين السردي والوصفي هي اللوحة السردية المتحركة، أو الوصفية الثابتة، أو لنقل البعد السينمائي للصورة السردية، والبعد الثابت للصورة الوصفية؛ حيث نسعى لقراءة حركة التصوير الوصفية/الرسم، والسردية/ السينما، في لوحات مختلفة (ثابتة ومتحركة) أنتجتها الروايات مادة البحث، وهي تقدم منفصلة أو متصلة نصيا أو حكائيا أو خطابيا.

أخيرا المتصل نصيا من السرد نجده في كل الروايات التي لم يتم فيها مثل هذه التقسيم الذي سبق توضيحه، ويتحقق ذلك المتصل النصي في عدة روايات عبر مجموعة من الشخصيات أو نسق متكرر من الاحداث، وهو بارز في مجموعات متعددة من روايات **إبراهيم الكوني**؛ حيث نجد استخدام شخصيات محددة حاضرة في أكثر من رواية، من تلك المجموعات رواياته التي ليس بينها أي رابط نصي: (الدمية، عشب الليل، واو الصغرى) وهي تتناول مجتمعا حكائيا واحدا أبطاله أو شخصياته واحدة، وفضاءه وزمانه واحد.

وأجد في هذا الجانب روايتين يتحقق فيهما المتصل النصي وبين زمن كتابتهما فترة طويلة، وهما للكاتب الليبي **أحمد نصر**، حيث كتب روايته الأولى (وميض في جدار الليل) بداية السبعينيات[1]، ثم كتب روايته (القرية التي كانت)[2] نهاية التسعينيات، وطبعها بعد 2011. في الروايتين بعض الشخصيات المتكررة، كذلك ثلاثية الكاتب الليبي **أحمد إبراهيم الفقيه** المعروفة:(سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة)[3] التي تدور أجزاؤها الثلاثة حول نفس الشخصية: خليل الإمام.

سيتم تناول موضوع التصوير الفني (اللوحة التشكيلية، والتصوير السينمائي) بتصور كلي ينظر إلى نتاج الفصل السابق باعتباره مدخلا بمعنى أن الصورة ستتناول من جانب الصورة المفصلية التي أدت إلى الفصل التي سنطلق عليها في هذا الكتاب: الصورة الأساس، وكذلك الفصل من زاوية درامية وزاوية نصية.

---

[1] **أحمد نصر، وميض في جدار الليل، ط.1، 1974م.**

[2] **أحمد نصر، القرية التي كانت، دار المنار للطباعة، ط.1، 2011م.**

[3] **أحمد إبراهيم الفقيه، الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة) ط.2، 1997م.**

- 4.2 محاولة صياغة تصور نظري لنمط اشتغال قار في بناء الروايات مادة البحث

من خلال التمعن في الروايات مادة البحث وجدت مدخلاً ممكنا للتفكير في فعل النصوص- مادة البحث- على القارئ وآليات عملها:

1. إن الفصل ليس مجرد تقسيم شكلي للنص، ولكنه تقسيم يُحْدِث فعلا دراميا تصادميا بين مكونات الحكاية، يتمكن الروائي عن طريقه من فعل – ما يمكن أن نسميه – فن رصد الصراعات أو التحولات.
2. لكي يحدث النص الفعل التصادمي، سابق الذكر، ويكون في الآن ذاته فاعلا على متلقيه، فإنه يبرز ضمن صور ثابتة أو متحركة أو كليهما معا.
3. أفترض أن حضور الشخصية مركزي لتحقق الفصل أو الوصل، وأن كل فصل يتجاوز بعد الشخصية هو فصل محدود، أو فصل غير مركزي، وهذا التصور يحتاج إلى قد يحتاج إلى تصديق مجموعة من نصوص تتجاوز مشروع هذا الكتاب.
4. لكل فصل بين مكونين نصيين قاعدة تؤسسه، هذه القاعدة هي أساس أو مدخل يجعله منطقيا، ويجعل من بنية الصراع ممكنة، ويجعل التحول الناجم عنه منطقيا أيضا. هذه القاعدة النمطية لإنتاج ورسم ورصد حالات التحول ليست إلا صورة ثابتة أو

متحركة ترتبط بمدخل النص، أو مكونه الأساسي، وبشخصياته المركزية، راصدة صراعاتها وعلاقاتها التواصلية وتحولاتها.

5. لا يمكن أن تتحقق الصورة الأساس لمنفصلين سرديين مورس عليهما فعل الفصل إلا بوجود وصل سابق، فطرفا الحالة التي أنتجها الفصل يمثلان كانا في حالة وصل، وهو ما يعني أن الوصل يمثل –غالبا– الحالة السابقة للفصل.
6. قد ترصد الروايات التحولات التي قد تكون ذاتية شخصية، أو مجتمعية ضمن قطر ما (تونس مثلا)، وقد ترصد صراعا دوليا دون إبراز تحول ما على طرفي الصراع.
7. الصور المؤسسة لقاعدة التحول والمبرزة للفعل التصادمي قد تكون قصيرة بارزة في شكل مقطع نصي متتابع، وقد تكون متفرقة على مقاطع مختلفة من النص ومن النقطة (4) يمكن أن نضيف أنه لكي يتم اعتماد صورة أساس لفصل ما يجب أن تكون هي ذاتها، ولكن من زاوية أخرى، صورة لوصل حاصل سابق.

- 5.2 **الاشتغال على الحواس:**

يتم تلقي الأشياء المحيطة بنا، والمنتصبة أمام حواسنا من خلال تلقيها عبر انتصابها أمام الحواس المُستفزة، والجاهزة فطرياً للتلقي ضمن فضاء محدد يختلف من حاسة إلى أخرى.

- **أولا. مفهوم وأنواع الحواس التي يمكن أن يشتغل عليها**

ويمكن أن نقسم الأشياء التي تظهر أمام الحواس كما يلي:

1. المرئيات: وهي كافة الأجسام والأطياف المدركة بصرياً، أو التي يتم الإيحاء بشكل ما بكونها مرئية.

2. المسموعات: وهي كافة الأصوات التي نسمعها التي تنتصب من خلال اختراقها لفضاء الصمت ذي العلاقة بحاسة السمع، فتعكس من خلال انتصابها أمام الحاسة فضاءها الخاص الذي يحويها.

3. المدركات شَميَّاً: وهي كافة الروائح التي تدركها الشخصيات أو يتم الإيحاء بشكل ما بوجودها عبر حاسة الشم، ويتحقق لها الوجود عبر انتصابها ضمن حيز الشم، فتصبح مادة لتمييز العقل الذي يدرك اختلافها عن غيرها من الروائح.

4. المدركات لمسياً: وهي كل تلك الأجرام والأجسام الملموسة التي يتم لمسها أو الشعور بملمسها من شخصية أو فاعل ما، مما يحقق لها إدراكاً ضمن حيز حاسة اللمس.

5. المدركات تذوقياً: وهي كل تلك الأشياء التي يتم تذوقها عبر حاسة التذوق، من قبل شخصية من الشخصيات، أو يتم الإيحاء بذلك الفعل بشكل ما، فيكون لها بذلك حضور ضمن فضاء حاسة التذوق[1].

---

[1] عبد الحكيم المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ط.1، 2006م. الفصل السادس

- ثانيا. آلية الممارسة الإجرائية لحركة التشخيص على الحواس:

أحاول هنا من خلال طرحي لمحاور تحقق الاشتغال على الحواس أن أقوم بحصر شاملٍ للإمكانيات المتاحة للروائي ليمارس وصفه، أو اشتغاله السردي، وهي كما يلي:

المحور الأول: وهو محور الحاسة النوعية التي يشتغل عليها الروائي، هل هي بصرية أم سمعية أم شمية في شكل رائحة ما، وهكذا.

المحور الثاني: اشتغال على الحواس بين المتحرك والثابت، بحيث تتحول المتحركة إلى صورة متحركة نتيجة لدخول السرد مع الوصف في تلك الصورة، أو الصورة الثابتة ذات البعد الوصفي فقط.

المحور الثالث: هو محور تلك الشخصيات بين الواقعية والخيالية وهو محور معروف في كافة التشخيصات السردية.

من المهم التذكير هنا على الطابع الفضائي للتفكير الإنساني؛ حيث كل ما هو خارج فضائي هو خارج تفكيرنا، أو وعينا، وكل ما ينتصب أمام مؤسسة حواسنا، موجود ضمن موضع محدد، وعبر إطار فضائي أو حيز مدرك، هو قابل للإدراك. وبحصر كل إمكانيات السرد الممكنة، على خمس حواس تتحرك ضمن أربع فرص من خلال محورين:

بصري: ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

سمعي: ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

لمسي: ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

شمِّي: ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

تذوقي: ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

كما أن كل الاشتغالات على الحواس السابقة قابلة لأن تحدث بشكل عكسي، وذلك بأن يتصور الراوي أو الشخصية التي تتكلم ملموسات داخلية أو حركة شيء يلمس سطحاً غير جسده وخلافه. إن كل تلك الحواس قد تحضر منفردة، أو متضافرة في تشكيلة من عدة حواس.[1]

---

[1] **عبد الحكيم المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، الفصل السادس.**

القسم الثاني

فصل ووصل الشخصيات نصيا وحكائيا

الفصل الثالث

الفصل والوصل في رواية وجهان لجثة واحدة

من البعد النصي إلى بعد الشخصية المركزية

– 1.3 تمهيد حول الفصل على مستوى الحكاية المستند على تفاعل نصي ما[1]:

سيتم في هذا القسم الثاني البحث في أسلوب الفصل في روايتين يحدث الفصل فيهما على المستوى النصي والشخصية في الآن ذاته. يحدث نصيا لكونه يستند إلى مكون مناصي: مثل العنوان، أو العتبات النصية، أو لوحة الغلاف، ويحدث على مستوى الشخصية التي تكون منسجمة مع هذا البعد النصي، لنتابع ذلك فيما يلي:

– 2.3 حكاية الرواية:

تحكي رواية "وجهان لجثة واحدة" قصة الشاب "صابر الجفناوي"، الذي تربى في صغره في الريف التونسي، وانتقل من الريف إلى المدينة. كما ترسم الرواية صورة المجتمع التونسي في مرحلة آخر السبعينات وحتى أول التسعينات، ترسم المجتمع التونسي وكل التحولات الثقافية والبنى الأيديولوجية السائدة.

يلتقي "صابر" في بداية حياته المعلم "عمّار" الذي جاء من العاصمة مع رفاقه مبشرين بفكرهم اليساري واصطدموا (كما يتصورون) بحاجز التخلف والأمية التي يعاني منها الناس، قرر اثنان منهم العودة لمدينة

---

[1] **المنّاصة هي علاقة تدرس دور العنوان والعتبات والغلاف في بناء دلالة النص وهي عادة متعلقة بالوجه الحقيقي للكاتب وتعبر عما يريده من ذلك العنوان.**

العكاكيز القصيرة الأسطورية، فيما قرر "عمّار" أن يقوم بدور المعلم، حيث المدرسة التي بنتها الدولة كانت قد هدمتها السيول.

يرسم الراوي عبر "عمّار" نموذجا للشخصية المثالية؛ التي تعمل دون مصلحة سوى الرغبة في تثقيف أولئك الأطفال وتعليمهم.

أرتبط صابر بالمعلم عمار، الذي كان له دور في تشكيل وعيه وتصوراته المختلفة؛ حيث في نهاية السنة الدراسية يعترف "صابر" لمعلمه بأنه هو من سرق السرج فيسامحه، ويتحقق عبر أسطرة الراوي لهذه الشخصية الفرصة لكي يطرح رؤيتها الأيديولوجية بشكل غير مباشر.

نجد ضمن رواية "وجهان لجثة واحدة" قصة مدينة العكاكيز القصيرة بنمط يجمع بين الخطابين الساخر والعجائبي، وإن كان الخطاب المسيطر هو الخطاب الساخر، كما نجد الحكاية بعد ذلك تخرج من النمط الساخر، لنجدنا مع "صابر" في المدرسة الثانوية، وهو يميل شيئاً فشيئاً لرفاقه اليساريين ومنهم الأستاذ "أيمن العكرمي" والملقب بـ"جيفارا" ويقعون في صِدام هو وتلاميذه الذين اتبعوه مع الجماعة الإسلامية.

انتقل "صابر" للعاصمة، وهناك في الجامعة استقبله رفاق الحزب، وقام بعمله الحزبي، كما تمّ تكليفه من المسئول بمراقبة رفاق الحزب في الجامعات من خلال بطاقة العضوية في الجامعة التي كان يجهزها له مدير أعماله "الأصلع القصير".

تنتهي حكاية "صبري" مع الحزب في المظاهرة التي قبض الأمن عليه فيها، وهناك تبدأ عذاباته مع المحققين، حيث نجد "البهلي" شخصية المجرم، وهو يقوم بحرق أعضائه التناسلية وضربه وأخيراً الاعتداء على شرفه، كل ذلك ضمن السجن و"صبري" يعيش وحدته وآلمه وحيداً.

يخرج "صبري" من سلسلة العذابات بالتوقيع على المحضر المطلوب الذي يعترف فيه بما لم يفعل لينجو، فيحكم عليه القاضي بالسجن لمدة سنتين، وهناك يسجن مع "صميدة" وغيرهم، ويتعرف على قصة مدينة العكاكيز القصيرة من "صميدة" الذي يعرف أنه أحد الذين زاروا قريتهم في الماضي.

بعد الخروج من السجن يجد صبري والدته ميتة كما يجد والده عاجزاً وتقوم بإعالته أخته ورفيقها (الجار الطيب) "زائد". يتعرف "صبري" على "زائد" ويمارس معه الجلوس اليومي لشرب الخمر ويسمع قصة رحلته ملاكماً في أوربا وعودته بعد أن هربت زوجته المالطية بابنه الوحيد.

يجد "صابر" عملاً في تغسيل الموتى الذكور، ويتحول هذا العمل إلى نوع من الانتقام من كل المجتمع الغني أو المرفه، أو لنقل إنه انتقام من كل ما حدث له، فهو يمارس طقوسه الخاصة مع كل ميت بحسب مكانته الاجتماعية، ويتعرف هناك في دار الموتى على "نعيمة عرعور"، وهي المرأة التي كانت تقوم بتغسيل النسوة الميتات.

- 3.3 الصورة الأساس:

أجد أنه من المهم أن ننتبه لدور العنوان الذي يمثل تمهيدا للبنية الحقيقية للرواية، ويرتبط العنوان مع صور أساسية ترتبط بها التحولات التالية:

يمثل العنوان (وجهان لجثة واحدة) ترجمة لحلم كان يحلم به "صابر الجفناوي" وقد حلم به ستة مرات في ثلاث سنوات من عمر سنواته النضالية، ويتم الربط مباشرة بين العنوان وأول مقطع من مقاطع الرواية، ولنلاحظ أن الصورة المقدمة لنا هي صورة سينمائية، حيث يمتزج فيها السرد بالوصف:

"بتراخٍ لا مثيل له أجلس على كرسيّ وثير دوّار. وفوق ركبتي طبق نحاسي عليه عنقود من العنب المسكي الشهي. ترفع أناملي حباته إلى فمي حبة حبة وعيناي الحائرتان المشدوهتان على جثتي فوق الرصيف، تهاجمها جيوش الذباب الأزرق، وتحوطها جرذان وفئران والدود الأبيض ينهش طراوة الأمعاء والمعدة. الناس يمرون وأياديهم على أنوفهم وعيونهم لا مبالية. أناملي ترفع حبات العنقود إلى فمي حبة حبة وعيناي المشدوهتان على الرصيف. حلمت هذا المشهد بكل عناصره ست مرات بأكملها خلال سنواتي النضالية الثلاث"[1]

---

[1]الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة، ص:7

المقطع السابق يرسم أمامنا وجود بنيتين متناقضتين، أو وجهين متناقضين هما وجها الشخصية التي تعيش التناقض على عدة مستويات، كذلك نجد هاتين البنيتين على مستوى البلد؛ حيث الجوع يواجه التخمة، كما تشير تلك الصورة لما سنتابعه من تحولات صابر نفسه: صابر السجين المقهور، مقابل صابر السجان المنتقم من الموتى. الصورة السابقة تحولت إلى صورة متحركة؛ وذلك لدخول السرد على الوصف، كما يمكن أن نلحظ في الجمل التي تحتها خط، بينما في نهاية الصورة نتابع السرد التواتري[1] الذي يحدد الراوي من خلاله تكرر رؤية هذا المشهد ست مرات في ثلاث سنوات.

---

[1] **ويتابع فيه مدى تواتر حدث من أحداث القصة، وهل تمت حكايته مرة واحدة أم أكثر؟ ونجد الأنواع التالية من الإمكانيات السردية:**

أ. حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر مرة واحدة في الخطاب وهو حدث عادي غير متواتر.

ب. حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر مرات عديدة في الخطاب، ويتحقق بذلك أحد أنواع التواتر.

ت. حدث يحدث مرات عديدة في الحكاية الأولى ويتكرر مرة واحدة في الخطاب، ويتحقق بذلك أحد أنواع التواتر.

ث. حدث يحدث عديد المرات في الحكاية الأولى ويتكرر عديد المرات في الخطاب، ويتحقق بذلك أحد أنواع التواتر

للمزيد راجع: عبدالحكيم المالكي، جماليات الرواية الليبية، ص.42

كما يرسم الراوي ذلك التضاد المستمر بين الشخصيات؛ حيث أن نمط التضاد والصدام هو الحدث المركزي في الرواية التي بنيت عليه منذ لحظتها الأولى، وكذلك يمكن أن نلحظ التناقض بين ارتخاء الشخصية على الكرسي مقابل جيوش الدود والذباب.

- 4.3 نموذج لبعض عمليات الفصل غير المركزية في الرواية:

هناك فصل غير مركزي بين مكونات المجتمع الفكرية، ونجده في أعلى مراحله بين اليساريين والإسلاميين، كما نجده بين السلطة الحاكمة والجميع، كما نجد الفصل بشكل رمزي ضمن العالم العجائبي بين أصحاب العكاكيز، وأصحاب السترات المقلوبة، لنتابع نمطا من أنماط الفصل (غير المركزي هنا)، وهو ذلك الذي يحدثه الراوي بين اليساريين والإسلاميين، ولنتمعن في طبيعة التصوير الذي ينجز هذه العلاقة ولنتذكر ان كل فصل أو وصل يقوم بين شخصيتين أو أكثر:

"(أ) لما خرجنا من القاعة أسرع نحونا تلاميذ ملتحون وتلميذات محجّبات وجعلوا يستجوبون التلاميذ ويستفسرونهم عن تصرفات جيفارا وأقواله وعن كل حركاته وسكناته في هذه الحصة الأولى. اقتربت مني (ب) تلميذة محجّبة لها شعيرات سود في خديها ولحيتها وجعلت (ت) تقول لي ناصحة محذّرة: (إنه كافر بالله والرسول وبكل الأديان يفسد عقول الشبان والشابات بأفكاره الفاسدة والسامة، ويعتبر نبينا الأمي

صلى الله عليه وسلم مؤلف القرآن وواضع الشريعة..). قلت مستغرباً: (هو يقول إن الرسول ألّف القرآن؟!!) فردّت بحماس: (طبعاً.. طبعاً بل يقول إن الله غير موجود، وإن الكون خُلق صدفة..) فقلت باندهاش: (هذا إنسان غريب عجيب!! كافر بالله!!؟)"[1].

بينما نجد صورة مختلفة للطالب اليساري، لنتابع حديث أحد هؤلاء وهو يدافع عن الأستاذ الملقّب بـ"جيفارا":

"**(أ) فجأة علا صوت (ب) شاب نحيف وهو على عنق زميل له،(ت) فاشرأبت نحوه الأعناق وسرق الانتباه من ذلك الخطيب الأول وجعل (ث) يقول مستنكراً: (أيها الزملاء التلاميذ هذا سلوك خبيث وممارسات سياسية جبانة يمارسها تلاميذ التيار الديني. إن الإيمان أمر شخصي والكفر أمر شخصي والأستاذ المحترم أيمن العكرمي يحمل فكراً بديلاً ومشروعاً سياسياً واقتصادياً واجتماعياً بديلاً ومن يختلف معه أو يعاديه فهو يعادي هذا الفكر الجديد والمشروع الفكري الجديد المغاير، فكفّوا عن تشويهه والإساءة إلى شخصه وأدعوكم أمام كل التلاميذ إلى مناقشة ما يحمله من أفكار ثورية تحمل السعادة للناس..)"**[2].

من جهة التصوير يمكن أن نلاحظ في المقطعين الأول والثاني كيف تمّ عن طريق الصورة الثابتة إبراز صورة متناقضة للشخصية التي تدور

---

[1] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:216-217

[2] الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:220

حولها الصورة، **فالتلميذة محجّبة لها شعيرات سود في خديها ولحيتها، بينما** الصورة الثابتة المركزية في المقطع الثاني: **شاب نحيف وهو على عنق زميل له، من جهة اخرى تحقق الصورة السينمائية جزء كبير من فكرة المقطع** في (أ) في المقطع الأول وفي (أ، ت) في المقطع الثاني. بينما يتم إبراز الصراع بين جانبي الفصل عن طريق الحوار في (ب) من المقطع الأول وفي (ث) من المقطع الثاني، وكيف لعبت الشخصية/ صابر الجفناوي، الدور المركزي في مسألة الفصل والوصل، وهو فصل على مستوى شخصية واحدة بين عالمين وحياتين، يرتبط بعتبة عنوان وصورة أساس فيها كلها الشخصية الوحيدة هي المركزية.

- 5.3 الفصل الرئيسي:

الفصل الرئيسي في هذه الرواية يحدث عبر متابعة التحول الحاصل على مستوى شخصية واحدة، وهي شخصية صابر الجفناوي، الذي يمثل مركز السرد، وبؤرته؛ حيث نجد تحولات الشخصية بين زمن السجن وزمن الخروج والعمل مشرفا في دار الموتى، صورة الشخصية قبل التحول زمن السجن، و(البهلي) السجان قاهرا ومسيطرا، مقابل صورتها وقد صارت مالكة لدار الموتى تمارس العسف على الجثث الميتة.

تبنى الصورتين قبل التحول وبعده من خلال التضاد الحاصل بينهما وكذلك التضاد الحاصل بين المكونات في كل صورة؛ حيث التضاد في

الصورة الأولى حاصل بين السجان والسجين، بينما في الصورة الثانية نجده بين صابر وطرف لا يرد هو ذلك الميت في دار الموتى.

لنتابع هنا صورة مميزة يرسم بها الراوي بهدوء ذلك العالم الداخلي المقيت داخل السجن، حيث "البهلي" هو المسيطر وحيث للأشياء شكل مختلف مؤلم مُذِّل:

"(أ) أقبل علينا البهلي متنمّراً وفي يده سلك كهربائي سميك (ب) يلوّح به في الهواء (ت) وقال مهدّداً متوعدّاً: (وربي العظيم وربي العزيز ورحمة الوالد الذي شوى بموته كبدي إن من لا يشارك معنا في الأنشطة الترفيهية شويت لحمه بهذا) وأشار بيده إلى السلك الكهربائي السميك (ومنعته من الأكل والنوم أياماً).

بدأ يملي تفاصيل الأنشطة فقال: (أنا أقول وأنتم ترددون جميعاً بعدي وبصوت واحد منسجم ومنظم كل الذي أقوله..).

بدأ البهلي ينشد: (ديكي ديكي أنت صديقي) ردّدنا جميعاً دون استثناء، (ث) والألم يعصر نفوسنا والنقمة تخنقنا خنقاً ونحن نداري ذلك اتقاء شر البهلي الذي ينتقل بيننا بخفة لا مثيل لها، ويتفرس في الشفاه، ويصغي إلى الأصوات، (ج) ثم أضاف: (أنت أنيس البيت رفيقي) فردّدنا كما يفعل أطفال الكُتّاب: (أنت أنيس البيت رفيقي).(ح) هوى البهلي على شاب يقف أمامي مباشرة بذلك السلك السميك لتراخيه في ترديد

النشيد فنزّ الدم من رقبته وتلوث قميصه الأصفر وتلوّى المسكين في مكانه وابتلعت صرخة تألمه أصوات المردّدين"[1] .

في المقطع السابق تابعنا صورة لمجموعة من المساجين ومنهم الشخصية الرئيسة: صابر الجفناوي، و"البهلي" هو المسيطر؛ حيث يمضي الراوي عبر النهج الساخر الخفي والرصد الدقيق الكثيف للألم، وهو يرسم حِدّة هذا التضاد، فنجدنا أمام هتك العرض والحرق بالنار في الأماكن الحساسة وقلع الأظافر. في (أ) صورة عامة للبهلي، ثم في (ب) صورة متحركة/سينمائية، بينما في (ت) يبدأ الحوار الذي يبرز التباين بين الجلاد والضحية. هذا الحوار يستمر مؤلما فاجعا، ونتابع سرد مشاعر المساجين في (ث) كما يتصورها صابر في حواره الداخلي باسم الجماعة، ثم يعود الحوار من الطرف الغالب البهلي في (ج)، ثم في (ح) نتابع صورة متحركة سينمائية لتعذيب البهلي لأحد السجناء، ونلحظ أنها طويلة قليلا على عكس ما سبق ليبرز فعلا مستمرا من القهر والتعذيب.

سيكون رد "صابر الجفناوي" في آخر الرواية وهو يقوم بتغسيل الجثث ويقوم في حالة شبه هستيرية بضرب أجساد الموتى من الطائفة الغنية.

في المقطع التالي نتابع طبيعة الحوار الذي يبرز الثقافة القائمة في لاوعي الشخصية:

---

[1]الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:64-65

"(أ) بعد أن سمعت كل ذلك تسلّمت الجثة بحماس فيّاض (ب) وأنا أقول: (هذا يومكم الذي كنتم توعدون) (ت) أودعت الجثة في مكانها ودبّت في داخلي فرحة عارمة واندفاع لا مثيل له (ث) وقلت لنفسي: (يجب أن تعيد تأهيله وتأديبه يجب أن تحاكمه الليلة وتقتصّ منه وتنتصف للآخرين). (ج) أغلقت الباب والنوافذ عند الساعة الواحدة ليلاً وأسدلت الستائر وجذبته جذبة من الثلاجة الجماعية فكان على الأرض... سحبته من رجله إلى أن استقر في الزاوية المعتمة... أوقفته في الزاوية، كان وجهه باهتاً أزحت القماش الأبيض عنه فبات عارياً مثل خشبة أو مثل حيوان ميت، نظرت إليه حدجته بنظرات ملؤها السخرية والقسوة، تقمّصت دور البهلي سيئ الذكر. ضربت على الطاولة (ح) وقلت: (باسم الشعب نبدأ محاكمة فلان الفلاني لقد حان الوقت لتقول فيه طلائع الشعب السرية كلمتها الفصل لقد صال وجال وبال على ذقون الرجال وبال في نساء الرجال وامتص دماء العمال المقهورين وتعدّى على حريات الناس وانتهك كرامتهم... إن هنشير العجل الأصفر الذي يخصب مرتين في العام كان ملكاً لأولاد الربيع وقد اشتراه منهم كرهاً وتدليساً، واحتال عليهم حتى حصله بثمن بخس...) (خ) كان اللثام على وجهي، وكنت مرتدياً معطفاً مثل معطف ستالين تلمع أزراره النحاسية وأنتعل حذاءً عسكرياً ضخماً. أخذت الحزام الجلدي الأسود الذي أتمنطق به واقتربت منه متنمراً فجعلت أجلده وأركله في كل بقعة من جسده بشكل هستيري متهمج، حتى خارت قواي وأسندت

ظهري إلى الثلاجة من فرط الإنهاك، ثم عاودني الغضب فعدت إليه أرفسه وأركله وأشتمه. تأخذني أحياناً بعض الشفقة فأتوقف عن تعذيبه... ينال مني التعب والإرهاق والحنق فأفتح النافذة وأستنشق الهواء بملء رئتيّ"[1]

تابعنا تصرفات "صابر" مع الجثث، وهو يمثل في هذا المكان الخاص جلاداً جديداً. إنه يمارس فعل انتقامه من هؤلاء المسيطرين سابقا. الصورة تتشكل كما يلي: في (أ) صورة سينمائية معبرة عن وضعه وهو يستلم الجثة، ثم في (ب) ما يقوله في حواره الداخلي/ مونولوج داخلي، ونلحظ أن ما يقوله يعكس طبيعة تفكير علوي تتناص مع القرآن الكريم من زاوية حال أهل النار، بينما في (ت) صورة سينمائية أخرى لانفعاله وهو يستقبل الجثة، ثم في (ث) حوار صابر الداخلي حول تأديب الضحية وهو حوار يعكس وضعه العلوي الذي يعيشه، ونلحظ كيف صارت الصورة السينمائية طويلة في (ج) حيث نتابع ممارسات السجان الجديد صابر، ثم حواره في (ح) وهو حوار يزيد من إبراز ألمه وهو ينتقم من الميت. في (خ) صورة سينمائية تمثل ذروة مشاعر صابر وهو يتقمص دور القادة العتاة مثل: ستالين، ونلحظ طبيعة الأفعال في الجمل التصويرية السابقة، فهي غالبا تبرز صابر السجان الجديد مفعولا به. لنتابع بعضها هنا (عاودني الغضب ... تأخذني أحياناً... ينال مني ...)، ويمكن أن

---

[1]الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة /ص:429-431

نلحظ أنه إذا كان الحوار ضمن المشهدية السينمائية مادة لإبراز شخصية البهلي، وهو حوار علوي من طرف واحد، فيه سخرية واضحة من الموجه لهم الخطاب، فإنه في حالة صابر مديرا لدار استقبال وتغسيل الموتى، حوار داخلي يتناص مع مكونات ثقافية مختلفة، ويكون التركيز الأكبر فيه على الصورة السينمائية التي تحقق للشخصية المأزومة تنفيسا عن آلامها وقهرها.

- 6.3 خلاصة:

الالم والتعذيب والموت هو أداة الراوي لخلق طرفي الفصل، وهو فصل شخصي بين زمنين يبرز عبرهما تحولات الشخصية، وهو كذلك يجعل تلك التحولات منطقية من خلال سرد تلك الحوادث الدامية التي مرت بها الشخصية، كما يرتبط هذا الفصل، في الآن ذاته، بعنوان الرواية، من جهة ومن جهة أخرى يرتبط بمقطع يمثل الصورة الأساس فيها، أو قاعدة الفصل، التي تحيل إلى منام كان يراه صابر في فترة ما من حياته.

ترتبط تلك الصورة مع جثة لها أكثر من وجه، وتبدو هذه الصورة في المنام بمثابة الدعوى النصية التي لا تتحقق إلا في نهاية الرواية، ونلحظ مما سبق أن الشخصية في مركزية في الفصل وإنه هناك عديد الصراعات

المختلفة بين مجموعات من الشخصيات؛ لكن المركزي منها هو المرتبط بصور أساس ذات بعد وصفي ثابت وبعد سردي متحرك.[1]

رواية وجهان لجثة واحدة تمثل رواية الواقعية التسجيلية مع تنوع في المكونات الإجناسية التي تتكون منها، ففيها من خلال حكاية أهل القرية الأسطورية والصراع بين أصحاب العكاكيز وأصحاب السترات المقلوبة مادة لمناقشة بعدها الإجناسي المنفلت عن التحديد، وإن كان كل خطابها يشتغل ضمن إطار إبراز آلام وقلق وتعاسة الشخصيات، التي ليست إلا تعاسة أي تونسي يريد أن يفكر خارج سرب النظام الحاكم في ذلك الزمن.

---

[1] مصطلح يراه سعيد يقطين جزءاً من بنية تحقق حكاية السيرة الشعبية التي يراها تبدأ بمنام أو كلمة يلقيها درويش أو غائب عن الوعي أو رجل صالح وتتحقق في آخر السيرة. للمزيد راجع: سعيد يقطين، قال الراوي، ص. 34

الفصل الرابع

الفصل والوصل في رواية مرافئ الجليد

من البعد النصي إلى بعد الشخصيات

- 1.4 تمهيد:

إذ أستخدم صورة الغلاف مدخلا للبحث في دلالات وبنى رواية مرافئ الجليد للروائي التونسي محمد جابلي، فإنني أدرك أن الحديث هنا عن شيء متبدل متغير، ولكنه يظل بشكل ما له انتماء بنصية النص؛ حيث الغلاف المقصود هو غلاف الطبعة الأولى من الرواية الصادرة عن دار ميريت سنة 2004م[1]، الذي يبدو من خلال صورة غلافها صراعا فكريا بين مكونين فكريين وسياسيين عالميين، وتقوم لوحة الغلاف بالترميز لطرفي الصراع؛ هذا الصراع لا يبرز ويظهر بشكل حكائي، أو في الحكاية، إلا بين شخصيات محددة كما يمكن أن نتابع في باقي الدراسة، طرفا الصراع هما طرفا الفصل.

- 2.4 حكاية الرواية:

تحكي رواية (مرافئ الجليد) لـ(محمد جابلي) قصة "جون" الخبير الأمريكي في عالم الشرق الأوسط، المتحرك في تلك المنطقة حسب توجيهات الوكالة الأمريكية، والراوي إذ يستخدم هذا النوع من الشخصيات المتحررة من القيود، فإنه ينتقل به من مكان إلى آخر ومن نقطة إلى أخرى، متأملاً عبره في الفكر والفلسفة والأدب والتاريخ، ويجعل منه ومن حكايته أداة

[1] لاحظت أنه توجد طبعة ثانية للرواية لا تظهر عليها هذه الصورة التي اتخذتها مادة للتحليل أو صورة أساس لفصل ووصل الرواية.

لرسم الرؤى المختلفة المتضادة. في طفولته أيضاً انجذب "جون" للشرق عبر كتاب (ألف ليلة وليلة)، واستمر في رحلته مع اللغات، والديانات الشرقية، حتى استدعته وكالة المخابرات الأمريكية للعمل معها فانخرط في عمله مع فريقها في العالم العربي والشرق الأوسط.

انتقل "جون" ضمن عمله في الوكالة من بلد شرقي إلى آخر، وتعرّف عن كثب على ثقافات تلك الشعوب، ودياناتها، وصراعاتها الداخلية العميقة، وكان باستمرار وبرؤية علمية يكتب التقارير التي تطلبها الوكالة.

بعد أن تمّ سحبه من العمل عربيا لخطر داهم يترصده تعرف على أهم شخصيتين لهما رؤية مختلفة عنه، وهما: النادل (الفيلسوف) "عثمان"، الذي يمضي أياماً عديدة في حوارات مختلفة معه، وراقية المغربية وهي تلك الأربعينية التي تعمل في ذات المقهى.

الراوي من خلال وعي الشخصية جعل يمارس أسطرة للشخصيتين؛ بحيث يطغى وجودهما على وجود "جون"، الذي كان دائم الشعور بالعجز وهو معهما.

"راقية" الهاربة من الوطن والسجن، أخذت تحكي حكايتها لجون الذي جعل ينشّد إليها مع مرور الزمن، وساهم ذلك في أسطرة "راقية" اليسارية فيما يبدو، مقابل "جون" الأمريكي القادم من مجتمع رأسمالي، وفي نهاية الرواية يشعر "جون" بالعجز الجنسي والضعف أمام "راقية"، تلك التي

تبدو مثل الأسطورة فيما هي تحدثه عن الرجل الوحيد (في رأيها) وهو "تشي جيفارا".

- 3.4 الصورة الأساس وهي الصورة الثابتة/ (الرسم) على غلاف الرواية:

رُسِم على غلاف الرواية لوحة تعكس بجلاء وعي راسمها بحكاية الرواية؛ حيث يجد القارئ أمامه صراع فكري سياسي عبر نص روائي بين معسكرين: غربي، وشرقي، على أرض عربية، كما يوجد صراع على الأرض أيضا بين بعض اليساريين العرب وحلفائهم من الثوريين ضد الأمريكيين.

صورة الخلفية التي يظهر فيها علويا الرمز الأمريكي الضاحك لمجتمع الاستهلاك – الموجود دائما على دعايات ولوحات إعلان مطاعم الدجاج الأمريكي– مبتسما، وعاقدا تحت عنقه صليبه، أو رباط عنقه، وتحت ذلك علم بلاده العالي، حيث تسيطر أمريكا على كل العالم، تقريبا، فيما على زاوية اليسار نجد صورة لرمز النضال الثوري العالمي اليساري (تشي جيفارا). في أرضية الصورة صورة مسجد تحيط به حروف عربية غير واضحة؛ بحيث تصبح هنا هذه الساحة العربية الرمزية أرضاً للصراع بين القوى الفكرية والثقافية: (ماكدونالدز والكي اف سي والعلم الأمريكي) في مواجهة (تشي جيفارا).

نجد قرب انتهاء الرواية المزيد من إبراز خِسة وضعف جون العميل الأمريكي السابق: ضعفه الجنسي، وفشله في إقامة علاقة مع "راقية"، كذلك نتابعه وهي تحدثه عن الذكر الحقيقي (فكريا) الذي ليس إلا "جيفارا". إنّ الغلاف بهذا الشكل يجسِّم الصراع، كما يؤشر العنون (مرافئ الجليد) إلى عدم الاستقرار الذي يعيشه الجميع ضمن هذا الصراع، وهي رسالة يريد الكاتب – فيما يبدو – أن يوصل إلى قارئه عبرها موقفه من بنية الصراع كلها.

4.4 بعض انواع الفصل غير الرئيسية في الرواية:

- **أولا. فصل على مستوى شخصيتي هاردي وكريستين:**

هذا الفصل ينتج عن علاقة صراع مخابراتي دولي، حيث يقوم الراوي عبر "كريستين" أو (ندى جوليوس)، ومحاولتها اغتيال الشخصية المركزية جون، برسم آفق الصراع الميداني الحاصل على الأرض بين المخابرات الأمريكية مع الموساد، في مواجهة المخابرات السورية والإيرانية وخلفهم الروس، ويستمر الرصد لطبيعة الصراع الحاصل بين المخابرات في بيروت زمن الاحتلال الصهيوني، فنجد هذا التحليل على لسان "هاردي" للواقع الحاصل على الأرض هناك.

"هز مستر "هاردي" رأسه قائلاً:

- هنا لا خشية عليك، لكن هناك الأوراق تختلط بسرع رهيبة والروس يفسدون علينا الأمر رغم ضياع مصالحهم... وبيروت هي مستنقع لكل من أراد التدرب على الحرب أو السياسة أو التهريب حتى أصبحت عيوناً مفتوحة يترصد بعضها البعض ليل نهار... كنا ندرك جيداً أن الإرهابيين أخروا تنفيذ خطة الاختطاف لأن إسرائيل كثفت هجماتها على سهل البقاع وأجبرت السوريين وعملاءهم على التراجع لكن هذا التأخير لن يستمر كثيراً لأن الإيرانيين يجتهدون لإثبات جدارتهم ويسعون إلى اختراق المنظمات الإرهابية عبر الأموال والأسلحة والتغطية اللوجستية التي تقوم بها أجهزتهم الدبلوماسية في معظم بلدان أوروبا..."[1] .

في المقطع السابق تصوير فكري لطبيعة الصراع، فيه تشريح للصراعات السرية الحاصلة في المنطقة، من خلال وعي أحد أطراف هذا الصراع (السيد هاردي)، الذي يحكي لجون على الموقف الميداني الذي تسبب في تهريبه سريعاً، ثم أخذ يحكي له عن واقع الحركة الإيرانية الجديدة.

---

[1] محمد جابلّي/ مرافئ الجليد/ ص، 79

- **ثانيا/ فصل على مستوى صراع فكري أو التضاد الفكري والثقافي ضمن بنية الرواية:**

يتحقق التضاد في هذه الرواية من خلال شخصيتين: شخصية "هاردي" باعتباره ممثلا للمجتمع الرأسمالي والليبرالي، في مقابل "راقية" التي تمثل - بشكل ما- نموذجا للشخصية المنتمية للمجتمعات الثورية ذات المرجعية اليسارية.

لنتابع هنا كيف أسطر الراوي شخصية "راقية"، وطرح تضادها مع القطب الأمريكي، وبكاءها على انهيار الاتحاد السوفياتي:

"وهي تكاد تنسى دروس الفلسفة والمنطق التي تلقتها في بداية دراستها الجامعية قبل الحادثة لكنها ورثت عن تلك الدروس حساً تحليلياً جعلها تترصد الوقائع بهدوء الكهنة الذين ينشرحون للكوارث لأنهم كانوا قد تنبؤوا بوقوعها ومنذ صدمتها الأولى عند اختفاء الرفاق لم تصدم بعدها لأنها أصبحت على يقين مما سيحصل فكانت تهز الرأس وأحياناً تبتسم ابتسامة مبهمة عند كل حدث، وتيقنت أن الزمن هو زمن الكوكا والهمبرقر والفاست فود، وعودة الوقاحة على الطراز الأمريكي الخشن... وكانت تتلهى بتدوين الأحداث بطمأنينة العراف لكنها فوجئت

بسرعة تحقق توقعها فهي مثلاً كانت تتوقع انهيار الاشتراكية منذ أن أعلن غورباتشوف إصلاحاته المشبوهة والتي سماها البروسترويكا"[1].

إن المقطع السابق يتواشج مع صورة الغلاف، ليطرح الدلالات العميقة لبنى الصراع الثقافي السياسي الاجتماعي، التي تضعها الرواية في مقابل البنى السوسيونصية للمدونة الثقافية والأدبية العربية، حيث يمارس الراوي أسطرة هذه الشخصية في مقابل "جون" القادم من القطب الأمريكي، والممثل للثقافة الرأسمالية، في مواجهة ذلك الكائن المسحوق والهامشي واقعياً، الذي يقوم الراوي بأسطرته على الرغم من كل ذلك.

جون الشخصية الرئيسية بعد أن تمت محاولة اغتياله من رفيقته كريتسين، صار شخصية تأملية، فمحاولة القتل رغم توقعها في هذا العمل المخابراتي، كانت مادة لتحول الشخصية وفي موقفه من الصراع.

لنتابع الصورة مادة للتأمل/ صورة الحيطان في الشوارع والتناص مع جويس وبلوم:

"وكان كثيراً ما يعيب على الإنسان الحديث فقده الإحساس بالمكان كجمال وكحركة وكامتداد وكان غالباً ما يمسك بتلك الخواطر حين يتأمل الجدران المسلوخة ذات الطلاء الداكن المشقق في الشوارع والحارات ويرى أن الذات المقموعة أصبحت كسيحة منزوية انطوائية تبحث عن

---

[1] محمد جابلّي/ مرافئ الجليد/ ص،146

مغامرة بائسة في المسالك المحدودة والزوايا المعتمة وعندها فقط غفر لجويس جرأته المدنية الحديثة في الأزقة البائسة حيث يكون مستر بلوم رجلاً مسلوباً يترنح في الشوارع بديلاً عن (يولسيوس) وحيث تكون زوجته الخائنة بديلاً عن (بنلوب) وحيث يكون اليوم في (دبلن) بديلاً عن سنوات في إيتاك وحيث تختفي حرب طروادة وزرقة البحار وتعوض بالأزقة والجدران ورائحة البول وتختفي البطولة والصراع لتكون الذات متضائلة تبحث عن رحلة خائبة في الوعي المسلوب بين الشذوذ والضياع"[1].

يمارس الراوي تأمله هنا وهناك من خلال وعي تلك الذات التي يبئرها ويعبر عن مكنونها العميق.

كما يتعاضد المقطع السابق مع صورة الغلاف، ليطرح الدلالات العميقة لبنى الصراع الثقافي السياسي الاجتماعي، التي تضعها الرواية في مقابل البنى السوسيونصية للمدونة الثقافية والأدبية العربية، حيث يمارس الراوي أسطرة هذه الشخصية في مقابل "جون" القادم من القطب الأمريكي، والممثل للثقافة الرأسمالية، في مواجهة الثقافة اليسارية لامرأة عربية.

---

[1] محمد جابلّي/ مرافئ الجليد/ ص،122، 123

- 5.4 بعض العلاقات غير التضادية

ليست كل العلاقات في الرواية علاقات صراع، ولكن تمّ تصوير مكونين متعاضدين؛ حيث كان الراوي يقوم ببناء ما يشبه التصورين مكون من شخصيات لكي يتماهى مع الواقع الحقيقي على الأرض، لنتابع طبيعة العلاقات المختلفة بين الشخصيات في الأجزاء التالية:

- أولا. التماهي بين الشخصيات (البرتو وعثمان):

نجد التماهي بين الشخصيات يتحقق بين "البرتو" و"عثمان"، فكلاهما فنان بشكل ما، حيث "البرتو" متخصص في الآثار، وهو عادة ما يقوم بإطلاق رؤى خاصة ذات بعد فني جمالي، لنتابع هنا بعض من هذه الرؤى:

"تلقف الرجل الملتحي ملاحظته الأخيرة وقال متحمساً:

- عظيم عظيم: إنك على قدر كبير من الإحساس الفني إن الموناليزا هي ابتسامة غامضة ونظرة غائمة هذا هو سرها ولذلك أردت أن أرصد زوايا تلك الابتسامة العجيبة التي تجعل الناظر متردداً أمام حيويتها وإبهامها يؤولها تأويلات مختلفة ويبدعها كل مرة حسب حالاته النفسية

فيراها مختلفة، متجددة غامضة غموض الأساطير ومنفتحة انفتاح الألغاز الكونية..."[1].

في المقطع السابق نجد "البرتو" يمارس تخصصه، وهو ضمن ذلك كله شخصية تلقى قبولها من الشخصية الرئيسية "جون"، ويتماهى في ذلك مع "عثمان"، هذا الشخص شبه الأسطوري بكل آرائه المختلفة والقاسية أحياناً.

"الحياة قصيرة والإنسان جبان وكسول يحتج على وضع ثم يألفه ثم يتبلد حسه ويخشى المغامرة فيركن ويجد نفسه في فراش المرض والعيون تحدق فيه وتنتظر لحظة النهاية فتسقط دمعات ثم ينطفئ كل شيء !!

تنجلي روح عثمان كلما تحدث، تحلق معه فيأخذك بعيداً لتجد أفقاً رحباً وممكنات أخرى ما كان لك أن تبلغها لأنك مشدود إلى حاضر جريح ولأنك سليل مدنية فيها قدر من السطحية المحتجبة خلف ستار عظمة وهمية!!"[2].

إننا كما نرى أمام "عثمان" متحدثاً، ثم الراوي وهو يؤطر حواره، فنحن بذلك (مع عثمان) أمام شخصية ذات رؤية خاصة. شخصية تمتلك

---

[1] **محمد جابلّي/ مرافئ الجليد/ ص،99**

[2] **محمد جابلّي/ مرافئ الجليد/ ص،137**

خياراتها، وهي بذلك تعي ما تريده. حيث يمتلك عثمان في حواراته مع "جون" نفس الروح المبدعة التي يمتلكها "البرتو"، في الوقت نفسه يهمش الراوي وضع المدينة التي جاء منها جون، ويرسم طبيعة تلقيه لخطاب "عثمان".

- **ثانيا. التناقض بين الشخصيات:**

كمثال علي التناقض نتابع تناقض شخصية عزة ولويزا. لويزا الإيطالية التي استقبلت "جون" بعد عودته، وهي في كل ممارساتها التي تمارسها تؤدي عملاً مطلوباً منها (لتسليته بشتى الطرق)، وبين عزة تلك المرأة الأسطورية، التي عكس عبرها الراوي وعيه بالشرق.

لنتابع هنا طبيعة العلاقة بين "لويزا" و"جون" في المقطع التالي، حيث "لويزا" تتحدث في الهاتف:

"- **نعم إنه منبسط ويبدو سعيداً بهذه الجولة.**

ثم استوت جالسة وقالت:

- **إنك شخصية هامة مستر "جون" إنهم يسألون عن أحوالك ومزاجك...قال:**

- **هل كنت تحدثين مستر "هاردي"؟؟**

قالت ووجها يرسم علامة استغراب:

- مستر "هاردي" أنت تمزح! إني لم أره إلا في مقر إقامتك مرة واحدة، من أين لموظفة صغيرة مثلي أن تتصل مباشرة بمستر "هاردي" إني أسمع باسمه يتردد دائماً ويبدو أنه صاحب نفوذ كبير، ويبدو أنك على غاية من الأهمية أنت أيضاً لأن مستر "هاردي" زارك بنفسه بل رأيتكما تتعانقان عناق الأصدقاء..."[1].

فلويزا كما تابعنا موظفة عادية تطبق تعليمات السيد "هاردي" بدقة، بينما عزة كائن مختلف.

"تذكر يوم هربت من عزة إلى الصحراء فأحالتك الصحراء من جديد على عزة: وجهان تحت النقاب ظاهرهما قفر ساكن وباطنهما عمق متحرك"[2].

إننا كما نرى مع التباين بين كائنين كل منهما يمثل عالماً مختلفاً، ومعهما لا مفر من أن يكون "جون" هو الشخصية التي عبرها تتم وتتحقق كل الأشياء.

---

[1] محمد جابلّي/ مرافئ الجليد/ ص،91

[2] محمد جابلّي/ مرافئ الجليد/ ص، 41

6.4 – خلاصة:

جسدت لوحة الغلاف الفصل أو صورة الصراع في هذه الرواية، وهو فصل أبرز ذلك الصراع بين مكونين عالميين: الأمريكي الذي يمثل الغرب الرأسمالي، مقابل اليساري الثوري الحالم (تشي جيفارا)، كما نجد في خلفية صورة الأساس صورة مسجد، وهو ما يمكن أن نستنتج منه أن بؤرة الصراع هي المنطقة العربية، أو العالم الإسلامي، كما بينت الرواية عن التماهي بين شخصية "عثمان" و"البرتو" بشكل ما، وفي الوقت نفسه عن التناقض بين الإناث، وكان قد تحقق فيها تعدد في الرؤية وإغناء عن طريق حضور الصراع الفكري والنقد الثقافي مما يجعلها رواية مميزة على مستوى النصية الواصفة[1]، والرواية تمثل رواية الصراع الميداني ضمن بؤرة محددة، وهو صراع استراتيجي عسكري سياسي، فيه تحركات دول، وجماعات، ومخابرات، بينما نجد مستوى آخر للصراع كان بين فكر القوة الرأسمالية العالمية، ضد الفكر الثوري اليساري، في قلب كل ذلك كان "جون" هو المتضرر الأكبر؛ حيث كان هدفاً (مباشراً) ضمن الصراع الميداني لمحاولة السوريين خطفه، كما كان ضمن الصراع السوسيو ثقافي، هدفاً لانتقام "راقية"، التي تفاخرت أمامه بأن الرجل الوحيد هو

---

[1] أحد خمس مكونات تحقق التفاعل بين النص وخارجه وهذا النوع يبحث في العلاقة النقدية التي ينشئها النص مع مكونات خارجه، ويسميها البعض بالميتا نصية.

(تشي جيفارا)، فيما انكفأ هو مدحوراً في صراع الجسد الذي يعكس رمزية هزيمة هذا الكائن الوسطي الذي يتحرك فوق مرافئ الجليد.

كانت الرواية بالإضافة للحكاية السابقة مادة لرؤى متعددة، وتأملات مختلفة، وكان الراوي ينتقل في تعاطيه مع الشخصية من الحديث باسمها (ضمير متكلم)، إلى مخاطبتها، بحيث يصبح "جون" هو المروي له، ونجح عبر مجموعة من الحيل السردية في جعل ذلك كله منطقياً، ولعل آخر محاولاته لجعل السرد منطقيا هو ظهور الراوي متحدثاً في الفصل الأخير (ما قبل النهاية)، ليعبر عن عدم مسئوليته عن الفصول التالية لترك "جون" للوكالة، ولقائه بالجماعات الأخرى في المقهى، خالقاً أسطورة البطل الواحد (عثمان، راقية، الطلاب) في مواجهة اكتساح القطب الأمريكي. تميزت الرواية– أيضا – برصيد فكري تحقق عبر ما يعرف بالميتانصية؛ حيث كان الراوي باستمرار ينتقل من فيلسوف إلى كاتب، ومن مفكر إلى أديب، مناقشاً أفكارهم ورؤيتهم وأعمالهم بحيث جعل العمل متميزاً ببنية ثقافية طيبة.

القسم الثالث

الفصل والوصل على مستوى الحكاية والخطاب

(الشخصية راوية أو رائية)

الفصل الخامس

الفصل والوصل بين شخصيات رواية مخلاة السراب

(نموذج معبر عن تحول طويل الأمد لمكونات الشعب التونسي)

1.5 حكاية الرواية:

تحكي رواية **نور الدين العلوي** "مخلاة السراب" قصة التحولات الاجتماعية والثقافية التي عاشها ويعيشها المجتمع التونسي عموماً والفضاء الجنوبي خصوصاً في زمن كتابة الرواية.

يتحقق الفصل الذي يفرز هذا التباين بين مكونين فكريين أو جيلين جسد حضورهما الشخصيات مرتبة ترتيباً زمنياً من الأصغر إلى الأكبر: مادة الوصل وأداته الرئيسية متمثلة في الحفيد المراقب المتأمل، مقابل الأب والجد المختلفين والمتضادين بالكامل، وهو تضاد يعكس بنية صراع فكري وايديولوجي (ربما تكون قائمة في الواقع وسابقة لهما)، كما نجد مجموعة من الشخصيات الأخرى التي تفرز المزيد من التضاد والاختلاف بين مكونات هذه البنية النصية، ويتحرك الجميع في الفضاء الجنوبي بين (دوز، وقابس، وصفاقس، وقفصة) وغيرها من مدن الجنوب التونسي منتجين عبر الوصل والفصل بنية شخصيات مميزة ورؤى لأناس يتلظون بظروفهم الصعبة وتقاطع تصوراتهم للحياة وسبلها فصلا ووصلا..

الجد "الشيخ حميد بن عمران" كان في الماضي أحد المجاهدين في الثورة التونسية ضد المستعمر، كان هو ورفاقه يتحركون هنا وهناك مستخدمين الخيول العربية الأصيلة، وهم يحلمون بأمجاد أمتهم، ممتشقين بنادقهم وقيمهم.

عندما توقفت الحرب مع المستعمر في الجزائر وتونس، عادوا إلى قراهم وباديتهم، ولم يحاولوا – كما غيرهم– الاستفادة من وضعهم، وهناك بدأ يطحنهم الفقر الدائم ومرارة الزمن الصعب، وبدأت تلك القيم القديمة تتساقط شيئاً فشيئاً أمام عجلة التحولات الطاحنة.

يتوجه "عمران" ابن الشيخ حميد إلى فرنسا لغرض العمل تاركاً زوجته، والدة الشخصية الرئيسية (أحمد)، مما يغضب والده غضبا شديدا. وهناك من فرنسا يبدأ موجهاً رسائل اعتذار للأب، ويعود بعد سنتين من فرنسا إلى تونس برؤية أخرى، حيث يمتهن عملاً في الدولة.

الحفيد أحمد شخصية الرواية الرئيسية، هو أصغر الولدين لأبيه وأمه، وهو يعيش تناقضات واقعه بين قيم جده التي تبدو خليطاً من قيم عليا دينية مع أفكار أسطورية، مع واقع الحال وما يدرسه كطالب للفلسفة في الجامعة.

في الكلية بتونس يتعرف على (زليخة) التي يتوله بها زمنا، وتزور معه قريته ولكن بعد سنتين من الانتظار ترسل له رسالة تبلغه فيها بتركها إياه، ويرد عليها برسالة شديدة اللهجة.

يُمضي أحمد وغالب شباب (دوز) يومهم في المقاهي، يمضغون عطالتهم وفقرهم، ولعل الرفيق الدائم لأحمد هو "خليفة" الأسمر؛ حيث اللقاء الدائم بينهما في المقهى السياحي، بينما يمارس الشيوخ لقاءهم في

دار أعدها "بلقاسم الشهيد" لهذا الغرض، يجتمعون فيها ويعيدون قراءة كتب العرب القديمة التي تعج بها مكتبة مدير المدرسة "بلقاسم الشهيد"؛ بحيث يصبح هذا الفضاء المكاني بهذا الشكل موضع تضاد مع المقهى السياحي حيث "خليفة" الأسمر وباقي رفاق "أحمد"، وحالة الرفض الكامل (الظاهري) لكل الإرث القديم لخليفة الأسمر.

يبدأ التأزم في السرد عندما يبيع والد أحمد فرس الجد ليشتري بثمنها اثنين من الجمال يستخدمهما في عمله في السياحة؛ ذلك أن الجنوب التونسي أخذ في التحول شيئاً فشيئاً ليصبح أرضاً مناسبة لاستقبال الأفواج السياحية القادمة من أوربا وغيرها، وهو ما يغضب الجد غضباً عظيماً فوق غضبه السابق على ولده الذي يمتهن منذ تقاعده مهنة استقبال أفواج السياح كمرشد سياحي.

بعد عودة أحمد من ليلة الخروج مع الرفيق الدائم "خليفة"، وعلمه برغبة الجد في السفر بحثا عن الفرس، وإدراكه لتورطه معه في ذلك باعتباره المتفرغ الوحيد في البيت، حاول أن يثني الجد عبر ذهابه إلى مجلس أصدقائه لكن دون فائدة.

في اليوم التالي يتوجه أحمد مع جده في رحلة يمتزج فيها السردي العادي مع الأسطوري. الجد يريد زيارة رفاق الكفاح القدامى؛ حيث يتبين له تناقض حياتهم مع مبادئهم القديمة.

في صباح أحد الأيام التالية بعد حضور المزار يتوجه الجد صوب المجهول، كان غاضباً ومهتاجاً، وأخذ يتساقط من وعيه شيئاً فشيئاً ماضيه، وقيمه التي يؤمن بها، ورؤيته للحياة، وبين الماضي المتساقط، والحاضر المأزوم، كان الحفيد يتابع الجد في رحلة البحث عن السراب. انتهت الرواية وقد سقط الجد ميتاً في أرض جرداء، بينما كان الحفيد قد عاش تحوله الكامل وصار يبكي هذه الميتة البائسة لجده العظيم التعيس.

- **2.5 الصورة الاساس للفصل:**

لا توجد صورة واحدة يمكن أن يستند عليها بكونها صورة أساسية للفصل، لكن يمكن أن نعتبر تلك الصورة حاضرة من خلال رؤى الشخصيات، وهي تتكون من صورتين رئيستين وصورة عين ناظرة هي عين الحفيد.

الصورتين للجد والوالد يتجسدان عبر الحفيد الذي يسمع أحدهما وهو الجد ويرسم رؤيته فيهما، ورؤية الجد والوالد تعبران عن ذلك التباين في الوعي والموقف من قضايا تونس الكبرى، ويبدو أن خلف هذا التباين بين الشخصيتين في الرؤية تباين قديم في أفكار المناضلين سنوات ما قبل التحرير:

- صور معبرة عن رؤية الجد وهي حاضرة بقوة خاصة في نهاية الرواية.

- صورة تعبر عن الأب وهي تحضر من خلال حوارات الحفيد وجده.
- صور الحفيد رائيا وهي تعبر عن رؤيته التي تحضر بشكل مباشر، أو عندما يقوم الراوي عن طريقه بتأطير السرد.

لنتابع الصورتين التاليتين: الأولى يقارن فيها الحفيد (عبر حواره الذاتي) بين نفسه وجده، والثانية تلك التي يصور فيها الحفيد جده وهو يموت ميتة أسطورية، عطشا في صحراء الجنوب، وهو يدور في أماكن صباه باحث عن رفاق جهاده القدامى. لنتابع المقطعين التاليين، ولنلاحظ أنه كلما اقتربنا نجدنا أمام الخطاب التأملي داخل هذه الرواية؛ حيث يتأمل الحفيد في الاختلاف بينه وبين جده، ونلحظ كيف يبكي في صمت الجد الراحل:

"هل كنت متفوّقاً على جدّي وهو يتوضأ من الساقية الراكدة ويصلي على الرمل ويضيع في تسابيحه؟ أيّنا كان أقرب إلى نفسه من الآخر؟ لم يكن يشغل جدّي غير فرسه المغدورة وابنه الذي ابتذل عزاءه الأخير، أما أنا فكنت أرى أبعد من ذلك بكثير أو هكذا يخيّل إليّ الآن ولعلي أعزّي نفسي عن فراغ روحي من الإيمان، ولو بفرس، تأكل الجلالة"[1].

---

[1] **نور الدين العلوي، مخلاة السراب، ص،60،59**

هذا التباين بين الجد والابن سنجده يتقلص في لحظات الرواية الأخيرة حتى نجدنا في نهاية تلك الرحلة الأسطورية أمام التماهي بين الجد والحفيد، ونتابع تلك النهاية المأساوية التي عاشها الحفيد وهو يبكي ألمه لتلك الميتة غير اللائقة التي أصابت الجد، ولنلحظ تلك الطبيعة السينمائية للصور، وهي تعبر عن ذاتية الراوي/ الشخصية، وما يشعر به تجاه جده، وهو يؤبنه بعد موته دون أن يعلم، ولنلاحظ أن هذه الصورة سينمائية حواسية تحضر فيها ظلال حاسة اللمس مع البصر، كما تحضر فيها بشكل غير مباشر قيم كبرى تعبر عن احترام الحفيد للجد:

"لاهبة تحته الأرض ولاهبة فوقه الشمس، والماء عزيز... ولا حيلة في جرابي... لأزيد في أيام صحبتنا قليلاً أو أسدّ على دمعته مسيلاً... لا عزاء لي ولك يا جدّي وقلت له ولا أخاله كان يسمعني "لو ادخرتني هذه الشمس إلى أصيلها لأجعلن لأيّامك معنى ولموتك سيصلي التائهون". كان لدي يقين أقاومه وأكذبه ولكنه يصدّق نفسه في يقيني... إن جدّي يموت.

... هذا هو جدّي حمد بن عمران الفقيه أراه يودعني الآن في بيداء لا ظل من رمضائها وها أراه يبكي عجزنا ولا أملك أن أسقيه قطرة ماء... ويح جدّي يموت كالسائمة أو أوضع مقاماً بلا صلاة أو زغاريد"[1].

---

[1] نور الدين العلوي، مخلاة السراب، ص،155

أحد مكونات الصورة الأساس التي قام عليها الفصل في هذه الرواية، صورة سينمائية طويلة بعض الشيء تعبر عن ذلك الشغف الذي يعيشه الجد وتلك الرغبة لاستعادة الماضي المفقود وهو يوضع أمام لحظة الحاضر زمنيا، يرسم لنا الراوي من خلال هذه الصورة الأساس ذلك الفصل بين جيلين في المجتمع التونسي، ويبدو في تصوري الأمر كأنما مازلنا في الصراع لحظات قبل نيل الاستقلال بين بورقيبة وبن يوسف، أو بين الفكرة التي ترى في الثورة ومقارعة العدو أداة لبناء الدولة، ولا مانع أن ترتبط بعدوها طالما هناك فائدة ما منه، وبين تلك التي تراه أداة لبناء دولة مستقلة ترفض العدو مهما كان الثمن.

لنتابع هنا طبيعة الخطاب التأملي الذي يصدره الراوي عبر وعي الشخصية المهتاجة، وفي لحظة كانت الدراما السردية مرتفعة جداً، وهو يبدو حواراً من طرف واحد؛ حيث الجد يعبر عما يجيش في صدره لحفيده وهو يعيش لحظة درامية عالية التوتر في نهاية الرواية:

"لماذا باع أبوك فرسي يا ابن الكلب؟ ولماذا كنت تبكي تحت النخلة كالبغي التي لم يدفعوا لها ثمن لحمها؟. هل أذلتك امرأة؟". وأجاب وحده!، "لا تبكيك في هذه السن إلا امرأة! هل هي على الأقل طويلة ولها شعر طويل وأسنانها شديدة وبرّاقة؟" [1].

---

[1] **نور الدين العلوي، مخلاة السراب، ص،144**

الصورة السابقة الناتجة عن خطاب الجد الموجه إلى الحفيد تعتمد على البعد الإنشائي عبر أسلوب الاستفهام والتوكيد، أكثر من البعد التشخيصي: السردي أو الوصفي، ويتحقق فيها نمط من العلوية المحفوفة بالرفق (رغم كل ما يظهر من شراستها)، وتبرز بين ثنايا تلك الأسئلة والتأكيدات، التي يطلقها الجد موجها خطابه إلى الحفيد، صورة متخيلة للأنثى التي أبكته. فيما يستمر الجد في بوحه أو (عودته صبياً) متناصا مع عنوان الكتاب الشهير (عودة الشيخ إلى صباه) فهو يحدِّثُ حفيده بلغة يجمع فيها بين الفواعل الثلاثة: البندقية، الفرس، الأنثى؛ بحيث تصبح كيانا واحدا ضمن رؤية الفارس، ولنلحظ أن نتاج هذا الخطاب سيعتمد – كما أسلفنا – على البعد الإنشائي عبر نمط التوكيد في السرد في هذه المرة، وهو توكيد يتم التعبير فيه عن رؤية تنعكس منها محبة الجد لحفيده، وعبر هذا التوكيد والخطاب الذي ينتجه؛ نجدنا مع قيم الجد المختلفة عن قيم الوالد والحفيد بشكل كبير:

"البندقية لا تندي ولا تبرد ولا يحطّ عليها الغبار ولا تعلّق كالأشياء المنسية... عندما تنام ضمّها إلى صدرك... أرح رأسها فوق ساعدك... دعها تحسّك فيها وحولها... فإذا كان الخطر كانت يدك على الزناد... صوبها وأطلق... صوّب جيداً اضغط حتى تسمع شهيقها فإذا شهقت انطلق بها... أرخ لها العنان... دعها تقودك قليلاً... وقدها كثيراً...

إنها ترى المضمار إذا انطلقت، والأصيلة لا تحيد عن مضمارها، فرسك وامرأتك وبندقيتك، لا تبعدها عن صدرك أبداً..."[1].

تابعنا في المقطع السابق اجتماع كل هذه الأشياء ضمن وعي هذا الشيخ الفارس الصبي، وهذا يجعلنا ندرك كيف يقوم الروائي بوضعه رؤية متباينة من الشخصية، فمن جهة أولى نجد كل الأحداث خاصة في نهاية الرواية تذهب نحو أسطرة الجد وإيمان الحفيد فيما يبدو به، ومن جهة أخرى نجد في العنوان الخاص بالفصل الثالث تغييرا في الرؤية المطروحة للجد، فهو ليس كائنا أسطوريا ولا بطلا مميزا إنما شخصية عادية تعيش لحظات مراهقة متأخرة.

- **3.5 تحليل مقاطع توضح الاختلاف بين الجد والوالد:**
- **أولا. الجد:**

على الرغم مما يبدو ظاهرياً من حِدة طِباع الجد وشدة شكيمته، إلا أن الراوي كان يقوم بشكل غير مباشر بالتعبير عن طبيعته العاطفية، فهو شخص رومانسي عاشق، ولكن بطريقة خاصة، لنتابع هنا ما يشبه الاعتراف وهو يخرج على لسانه خالطاً بين الفرس والأنثى

---

[1] **نور الدين العلوي، مخلاة السراب، ص،151،150**

"كنت أنتظر نهاية المعارك... وأتزوجها، وعدتها بذلك... وأعطاها وعدي شجاعة عظيمة... كان بيتها مشفانا ومخزن مؤننا...

والقوّاد الذي كان يفرض عليها نفسه لم يرَ شيئاً... لو أني فقط لم أقتله في تلك الليلة لو أني فقط لم أغب عن البيت... لماذا باع الفرس؟ كنت سأتزوجها... فرسي الغالية، فرسي الموعودة بالانتصارات... عرفها أغرّ... وقائمتها اليمنى محجلة، عيناها سوداوان وأهدابها طويلة وأسنانها بيضاء... عندما تضرب الأرض بحافرها... أسمع وسوسة الأساور والأقراط"[1].

إننا كما نرى أمام الجد وهو يعترف بشكل غير مباشر بطبيعته المتولهة بالنساء وبطابعه الرومانسي، ولكن مع أنثى خاصة، أنثى تصبح فرسًا وفرسا تصبح أنثى.

- **ثانيا. الوالد:**

سنجد الوالد مختلفاً فهو يمارس كدحه في حياته دون عواطف جياشة بل دون مشاعر، يسافر لفرنسا للعمل ويترك زوجته، كما أنه قبل ذلك كان يحسب الأشياء بشكل عقلاني بعيداً عن العواطف. لنتابع هنا الاختلاف حول استلام (منحة المقاومة) بين الجد والأب.

---

[1] **نور الدين العلوي، مخلاة السراب، ص،148**

"في الوقت الذي كان الشاب أبي يحسب مردود الواحة ويجده محدوداً جداً رفض جدي قبول منحة المقاومة وردّها إلى ممثل الحزب قائلاً له "إنه جاهد من أجل دينه وبلاده وليس من أجل الفلوس".

وأحمد الله أني لم أحضر معركة نشبت وقتها... وأوشك جدّي أن يقتل فيها أبي رغم اخضرار شاربه... وقد جاء يعلّمه كيف يستفيد من الفرصة المتاحة"[1].

إن الوالد كما رأينا يختلف عن الجد، فهو يزن الأشياء بشكل عقلاني، عمل في الدولة زمناً ثم تقاعد مبكراً ليبحث عن رزق أولاده من خلال العمل في السياحة، الذي لم يرض الجد وكان مصدرِ خلافه معه.

- 4.5 الوصل في الرواية:

يتحقق الوصل في الرواية من خلال العين الرائية المقارنة والفاحصة للحفيد؛ الحفيد الذي يشبه بشكل كبير جده، ويبرز ذلك من خلال تماهيه معه في عديد المواقف وردود الفعل؛ ذلك على الرغم مما يبديه من رفضه له، أو ما يبرزه من شعوره بالتباين بينهما، إلا أنه كان موصولا بجده بل وكان الرابط بين الجد وباقي الأسرة من زاويتين: الأولى باعتباره مثلا للراوي أو عونا سرديا ينجز عن طريقه السرد، والزاوية الثانية من خلال

[1] نور الدين العلوي، مخلاة السراب، ص، 47

حضوره الشخصي باعتباره شخصية رابطة بين الأسرة والجد من جهة، ومن جهة أخرى شخصية رابطة بين الشباب و الشياب في دوز. كما كان متماهيا وموصولا مع الجد من خلال طبيعة علاقته بالأنثى التي كانت في حالته شمالية من تونس وفي حالة الجد جنوبية من خارج منطقتهم (دوز).

- 5.5 خلاصة:

تتجلى قوة رواية مخلاة السراب في نظام الحكاية الذي يتحقق من خلال طبيعة الشخصيات والعلاقات القائمة بينها، وطبيعة البنى المكانية والزمانية المترابطة مع هذه الشخصيات، بالإضافة إلى ذلك الرصد الدقيق والمتأمل في حياة الشخصيات، مما جعل الفصل القائم بينها بينا ومعبرا عن خلفيات مجتمعية صراعية قديمة. هذا ليس الفصل الوحيد في الرواية كما يمكن أن يتابع من يتمعن في الرواية بدقة؛ فهناك فصل له علاقة بالموقف من القضايا العربية كما أشرنا للاختلاف بين قاسم الشهيد وخليفة، وهناك فصل بين شباب تونس والسياح، وهناك فصل بين الحفيد وأخيه، وهناك فصل بين الذكور أبطال الرواية وإناثها، وفصل آخر بين إناث الرواية مع بعضهن البعض، فالفصل يمكن أن يرصد بسهولة عند المقارنة بين نساء (دوز) المكان الرئيس في الرواية وبين النساء المعشوقات من أماكن أخرى.

تتميز الرواية أيضاً بنمط من الحدث يمضي في وتيرة واحدة حتى اقتراب نهاية الخطاب الروائي عندها، وضمن تلك الرحلة الأسطورية التي يقوم بها الجد ويرافقه فيها الحفيد يبدأ التصاعد الدرامي ولا يتوقف.

الفصل السادس

الفصل على مستوى الرؤية

محاكمة كلب لعبدالجبار العش نموذجا

- **1.6 تمهيد:**

يتم الفصل في هذه الرواية ضمن البعد الداخلي لشخصية واحدة فنتابعه حينا في صورة وعي بشري وحينا آخر في صورة يكون أقرب فيها إلى وعي كلب.

في هذه الرواية نتابع الصورة الأساس، وهي منبثة في كل الرواية يتم فيها رسم بعدين للشخصية الرئيسية (عروب الفالت)، كما يمكن أن نجد أن الرواية في حد ذاتها مكونة من مكونين مهمين يؤديان إلى تعاضد بعضهما البعض: الرؤية التي تعبر عن حالات تحول عروب السريعة وهي حالات تجسد الفصل بين وعيي شخصية واحدة، عبر الفصل بين الوعي الكلبي – من الكلاب– إلى وعي الإنسان المهمش والممزق، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نتابع عبر السرد أسباب تلك الحالات التي يعيشها (عروب الفالت) ممثلة في رحلة الآلام التي مر بها في حياته.

- **2.6 حكاية الرواية:**

تحكي رواية "مُحاكمة كلب" لعبدالجبار العش، حكاية "عروب الفالت" الذي يمْثُلُ أمام المحكمة متهماً بشروعه في قتل "حماد الكولي" المعروف بـ(المورتو)، كذلك بمحاولة الهرب من البلاد عبر البحر. مع مضي السرد نجدنا مع وعي "عروب الفالت" بين مستويين: المستوى الأول في المحكمة حيث ينزاح (هذا الوعي) نحو البعد (الكلبي) في شخصية

(عروب)، فتتحول المحكمة لحوارية مطولة حول الكلاب، بينما المستوى الثاني من وعي (عروب) يتحقق وهو يعود إنسياً يحكي حكايته إلى شخصية يعتقد أنها ترافقه في زنزانته، وبين المحكمة، والزنزانة، نعود خطوة خطوة لنتابع تلك الحكاية الأليمة لعروب الطفل الذي اكتشف بعد أن شبَّ أن من يعيش معهما ليسا والديه الحقيقيين، وأنه قد تمّ تبنّيِه، وعندما اطّلع على ورقة التبني وعرف أسماء الموقعين عليها، وأخذ يتذكر الزيارات القديمة التي كان يقوم بها مع والده بالتبني إلى بيت فيه سيدة لا تنقطع (عند رؤيته) عن البكاء، أدرك أنها أمه الحقيقية، وأدرك معنى تلك الكلمات التي يسمعها هنا وهناك التي تعيره – زمن طفولته– بأنه ابن حرام لا والد له. زمن صباه يمارس شرب الخمر ومرافقة الأشرار ومنهم رفيقان حاولا – في أحد زوايا منزل قديم– أن يُغتصباه.

يبدأ بعد اكتشاف قصة تبنيه بالبحث عن أمه ويجدها ويقابلها، وتبدأ هي في سرد حكايتها، ويتذكر خاله الذي كان معه في نفس فريق كرة القدم – حيث هو حارس فريق الشباب– كما يتعرف على أخوته وأخواته، وبعد زمن تعرف على خالتيه. ومع رحلة البحث وقبلها يعاني أوجاع الجسد: الثآليل، والبثور، إضافة لأوجاع الروح متمثلة آلام ومشاعر قهر مختلفة، فيتحول نحو الكحول والمغامرة في عوالم شائكة للروح والجسد.

– 3.6 العتبة[1] والمدخل وعقد التعامل الخاص بين الروائي والقارئ:

يحقق العنوان "محاكمة كلب"، كذلك صورة الغلاف تفعيلا أكبر لحالات تحول ذات (عروب الفالت) لتصبح ممكنة، فحدث محاكمة الكلب مع الصور المختلفة المتداخلة للكلاب والشخصيات الإنسية على غلاف الرواية تجعل القارئ يدرك (منذ البداية) ذلك التحول الحاصل على الشخصية بين الكينونة الكلبية وكينونة البشر، وتساهم صور تلك الشخصيات المحدقة بانتباه وكذلك كلمة المحكمة في جعل الحدث يبتعد عن البعد الساخر لصالح تصور يفترض أن هذه الأحداث حقيقية. سنجد خطاب المتكلم (الفاعل) / الكلب مع مدخل الرواية يتحدث عن محكمته دون أدنى إشارة ساخرة مما يقال، مما يضعنا عبر مستوى الخطاب في ذات التعاقد السابق – في مستوى النص– حول جدية الحالة الكلبية.

"يوم محاكمتي كان يوماً مشهوداً. رأيت صورتي في الصحف تتصدر الصفحات الأولى، ورأيت الحشود التي جاءت لرؤيتي. أنا لم أخيّب ظنّهم، فقد رأيت بريق الخوف والإعجاب في عيونهم، حين سألني رئيس المحكمة عن هويّتي. طفقت أصرخ قائلاً وقد غصّ فمي بالنباح: "أنا

[1] تسمى العناوين والكلمات السابقة للنصوص بالعتبات

كلب، نعم أنا كلب وأعتز بذلك، ولا أتشرّف بالانتماء إلى فصيلة "بُوكِرْعِين""[1]

في المقطع السابق نحن مع الشخصية في بعده الكلبي – إن جاز التعبير – ينطلق الراوي من وعيه ليرسم عبره حِدّة رفضه للآخر الإنسي.

– 4.6 طرفا الصورة الأساس في الرواية:

نتابع ضمن طرفي الصورة الأساس طبيعة التصوير السينمائي لتحولات عروب الفالت كلبا حينا وإنسيا أحيانا. هذا التصوير غالبا ما ينحو جهة الحواس غير البصرية؛ حيث نجد الراوي وهو يتفنن في – مناطق بين الحوارات – في رسم صورة (عروب) بوعي كلب، كما نجد الرؤية في الحوارات تقدم بشكل مباشر من خلال الحِجاج الحاصل حول الكلاب.

لنتابع هذا المقطع في بداية الرواية الذي تتداخل فيه (ضمن وعي الفاعل/الكلب) أحاسيس فكرية مع أحاسيس حيوانية ولنلحظ أنه تصوير سينمائي كان التركيز فيه على الداخل:

---

[1] **عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص، 21**

"كنت أثناء هيجان الحاضرين، أحاول الإمساك بتلابيب لا شعوري والخروج من جسده، لأرى الكلب الرابض في أعماقي. كنت أسمع نباحه، وأشعر بذيل ينبثق من مؤخرتي"[1].

كما نجد هنا الإحساس بكينونة الكلب في بعد سينمائي داخلي مميز:

"أحسست بلعاب ينحدر من زاويتي فمي، وتحركت أرنبة خطمي"[2].

إننا كما نرى أمام إحساس ووعي الكلب بذاته، بينما سنجد صورا أخرى تعكس عمق تغلغل البعد الكلبي في ذات عروب. لنتابع هنا صورة "المورتو" كما يرسمها (عروب) بوعي الكلب، وتبدو هنا قدراته على الشم حاضرة، حيث حاسة الشم أكثر حضوراً:

"(أ) كانت الرائحة المنبعثة من تبّان المورتو ومن ثنايا أصابع قدميه تتغلغل في مسامي. كأنها آتية من زمن سحيق! روائح غامضة تتناسل في ذاكرتي، رائحة عطانة بول قديم في صوف جلد خروف، رائحة دلو البئر المطاطي المدبوغ بالقطران، رائحة البق المقعوس خلف حصير الحائط، رائحة العرق النائم في حَلفاء الحشيَّة... (ب) ارتخى ذقني

---

[1] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص،21،22

[2] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص،22

وصار اللعاب يتقاطر بغزارة حتى شكّل بركة صغيرة حول قوس المحكمة حيث أقف"[1].

في (أ) الراوي يشتغل في تصوير حواسي عبر حاسة الشم في أعلى مراحل فعلها، بحيث نصبح أمام صورة شمية مميزة، بينما في (ب) نجدنا في إحساس (عروب) بالجسد الكلبي.

إن حاسة الشم السابقة ودقة فعل الروائح تؤكد على تهيج (السلوقي) ولننتبه إلى البق وجلد الخروف التي تقترب بلا شك من السلوقي. لنتابع هنا كيف يتم تصوير إحساس (عروب) بتحوله إلى كلب:

"(أ) انتبهت من شرودي، فألفيت "المورتو" يواصل تهجّمه عليّ مستغلاً بهتتي وتسامح رئيس المحكمة، (ب) فأحسست برأسي يهوي إلى الأسفل، وظهري يتقوس..."[2].

إننا كما نرى مع حالة التوتر في (أ) التي يعيشها (عروب) مما يتسبب في (ب) في شعوره بالتحول للانتقام، فيهوي الرأس ويتقوس الظهر ليصبح كلباً جاهزاً للانتقام، وسنجد حِدة توتر حواس الكلب في لحظات المحاكمة الأخيرة، حيث يتم رسم الصورة من خلال وعي معبر ذو بعد كلبي:

---

[1] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص، 32

[2] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص،137

"آلاف الروائح تستقبلني في قاعة المحكمة. تتشظّى، تتفتّح تدريجياً، تتسرب إلى فتحَتَيْ خطمي رائحة مطّاط أحذية قديمة، رائحة عِطر مغشوش، رائحة عرق إبطين، رائحة فم أبخر، رائحة براز جاف عالق في تبّان، رائحة حليب أم مرضعة، رائحة لبان وأحمر شفاه وصمغ أذنين، رائحة دم متخثر في حفاظة نسائية، روائح تتطاير، تتلاشى ثم تتجمع في باقة واحدة، كسرب أسماك. تتسلل الأصوات المتنافرة إلى أذنيَّ متزامنة مع دخول هيئة المحكمة، أصوات حركة دؤوب، أوامر تُوجَّه من كل حدب وصوب، فرقعة أصابع، قرقعة أحذية، طرقة أبواب، شقشقة مفاتيح، خشخشة أوراق، قزقزة صفائح كعوب أحذية نسائية، نقر على خشب، مصمصة شفاه..."[1].

تتداخل كما رأينا الروائح وتصبح أداة لرسم صورة الحاضرين، ثم نجد اشتغال حاسة السمع، حيث الأصوات تخرق فضاء الصمت، فتصبح فواعل تُبنى منها الصورة، وتتداخل الروائح والأصوات لتتعارض ويخرق بعضها بعضاً. هنا الراوي يحكي عن رائحة وضعتها (ممثلة الجمعيات الحقوقية):

"في خضم اندفاعها، لاذت سائر الروائح بالصمت، فلم يجرح عطرها إلا صوت رئيس المحكمة يأمر القاعة بالهدوء"[2].

---

[1] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص،156

[2] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص، 157

تحولت كل المكونات السابقة ليصبح فعلها ضمن حدود حاستي الشم والسمع، لفواعل متصارعة ضمن صورة شكلت بواسطة وعي (كلبي). إن النباح باعتباره أشبه ما يكون بفعل الرفض، يصبح – عبر وعي هذه الذات– أداة الجميع للتعبير عن وقوفهم مع (عروب السلوقي).

(أ) تبدَّد صوتي، انتصبت أذناي، وفار النباح والعواء في أحشائي، فصعد حِمماً وناراً إلى حلقي. غدوت أنبح ولا من مجيب، (ب) وإذا بمحاميَّ وعميد المحامين العرب ورئيسة الرابطة الدولية لحقوق الحيوان يشرعون في النباح، فسَرَت عدوى النباح في صفوف الجمهور، إلى أن عَمّ النباح كل أرجاء القاعة، فتردّدت أصداؤه في الخارج. (ج) وما هي إلا ثوان معدودات حتى تناهى إلى مسمعي صوت النباح وهو ينبعث من حناجر الجموع المحتشدة أمام قاعة المحكمة"[1].

في (أ) نحن مع السلوقي والبعد الداخلي، بينما في (ب) مع صورة المجموع كله، ثم في (ج) توظيف حاسة السمع لرسم صورة حالة النباح الكلبي.

- 5.6 الأحداث / الخلفية التي سببت الفصل:

تتأسس الحكاية في بُعد "عروب الفالت" البشري من مجموعة من الأزمات، هذه الأزمات جاءت لتخلق أسباب ما حصل فيما بعد؛ حيث

---

[1] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص،166

كان عروب كائنا ذا وجه إنسي واحد، ولم يحدث له حالات الفصل التي سبق أن حللناها، كما نجد تأمل الشخصية في التحولات الحاصلة على ذاته نتيجة لكل هذه الأزمات، ونتيجة لتكوينه الشخصي، فنحن بهذا الشكل أمام الخلفية المنطقية لكل ما سيحصل فيما بعد ضمن حكاية "عروب الفالت" وضمن البعد الوصلي السابق للفصل.

- **أولا: أزمة كونه ابن غير شرعي:**

يرسم لنا (عروب) منذ البداية أزمته وكيف تطورت، ففي البداية كانت مجرد همهمات هنا وهناك، ثم صارت أكثر وضوحاً ومباشرة.

"**منذ طفولتي الأولى، فتحت عينيّ على شراسة الوجود (...) لماذا كلما تشاجرتُ مع أحد أبناء الجيران يُشْهر في وجهي ذلك الكلام الغامض: "إذهب، ابحث عن أبويك؟!"** "[1].

ستكون الصدمة أكبر وأشد عند اطلاعه على عقد التبني الذي تم انتقاله بموجبه لبيت والديه الحاليين: " **لم تمهلني الوثيقة لحظة واحدة لأستردَّ أنفاسي من عراء العنوان:**

حُكم بالتبنّـي

[1] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص60،

يشهد السيّد .... رئيس المحكمة الابتدائية بـ (....) أن الطفل القاصر (ع..) قد وقع تبنّيه من طرف السيد (...) وزوجته السيدة (...)".

- **ثانيا. أزمة محاولة اغتصابه:**

تعرض (عروب) في زمن صباه – في جلسة شرب خمر – لمحاولة اغتصاب من أحد رفاق صباه من أقاربه:

"وبدأت أقترب من عالم الكبار، عبر أحد أتراب الحي الذي جعلني أكتشف الخمرة. لم أعِ أن فخاً كان يُعَدُّ لي في الخفاء. اقترح عليّ ذلك الصديق أن أرافقه إلى منزل في طور البناء لنعقد جلسة خمر، وأعلمني أن صديقاً آخر سينضم إلينا.."[1].

ويستمر تأسيس السرد عبر توجيه السرد إلى رفيق (عروب) الموهوم.

"صدِّقني، لم ينل مني، لكنه مرّغ أنفي في التراب (...) ورغم ذلك، كان الجرح النفسي غائراً.. لا يندمل"[2].

- **ثالثا. أزمة تغسيل جثة ابن عمه المشوه:**

---

[1] **عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص69**

[2] **عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص71**

في زمن طفولة عروب، عند وفاة ابن عمه، قام عمه بإدخاله إلى المغسلة حيث يتم غسل الطفل الميت المصاب بمرض شوهه. يبدو أن العم يمارس ذلك من باب خلفية اعتقاد في تحول المرض من أولاده له:

"وتنثال الصّور مُدمية وجداني البكر. كنت في السادسة من عمري، حين مات إبن عمي صغيراً. وإبن عمي، ولد مشوّهاً له جسد قزم وأطراف متآكلة، كأطراف المصابين بالجذام. يوم جنازته، كنت وسائر الأطفال الحاضرين في بيت العم هاربين من مشهد الموت إلى نزق طفولتنا. لم أعرف كيف انتزعني عمي من جنة اللهو واللعب واختارني دون سائر الصغار والكبار فأدخلني إلى الغرفة الداخلية حيث كان ابنه المتوفى مُسَجّى على المغسل الخشبي... صدّقني، إن قلت لك إنني إلى يومي هذا أغالب دموعي التي تحجّرت في مآقيّ. كان الطفل ممدّداً عارياً وأطرافه زرقاء. كان بجسده المشوه مرعباً، مقرفاً، لا أعرف كيف يحتمل الكبار غسله والنظر إليه، فما بالك بطفل في مثل سني! "[1].

لتدخل أمه بالتبني وتنقذه من هذه الحالة، حيث كان يعيش حالة رعب نتاجا للموت، وكل ما يصاحبه، وكذلك صورة الطفل المؤذية، والماء الدافئ المنساب من جسده المغسول.

- **رابعا. أصابته بالثآليل:**

---

[1] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص62،63.

كما تساهم في حالته النفسية آلام جسدية حتى لقب بالمثولل – المصاب بالثآليل– ومحاولة علاج العجوز الذي يبدو أقرب ما يكون للشعوذة، ثم في آخر الأمر مع الممرض في المستشفى والكي بالنار.

"**إذ كان يعتمد على الكي بالنار الباردة المتولدة من الغاز لإزالة الثآليل وقتل عروقها. إثر سنوات زالت كلها تماماً**"[1].

- **خامسا. خبر محاولة أمه قتله عند ولدته:**

الأزمة الأكبر تتمثل في محاولة أمه إسكات صوته عند ولادته، الخبر وصله عن طريق خالته الكبرى:

"**كان الدم يكسو نصفها الأسفل حين مددتك على الحصير، طفقتَ تبكي، فتناولتْ هي غطاءً صوفياً وكمّمتْ به وجهك وظلت تضغط، كانت تسعى بكل الوسائل لمنع وصول صوتك إلى خارج البيت. كان يمكن أن تموت، لكن الله كتب لك الحياة**"[2].

هذه القصة ستُحكى بشكل آخر، ولكن في سياق خلق خلخلة في التلقي؛ حيث تتحول القصة من قصة شخصية خيالية "عروب الفالت" لتكون قصة الكاتب نفسه، حيث يحكي الكاتب (عبدالجبار العش) ما حكاه له صديقه المحامي:

---

[1] **عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص150**

[2] **عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص145**

"صمت صديقي المحامي برهة ثم سألني: هل أنت في وضع يسمح لك بتقبّل خبر مرير؟ فأجبته بالإيجاب. فقال: تساءلتَ في الرواية ما إذا كانت والدتك قد حاولت كتْم صوتكَ أم أنفاسك حين وضعَت على وجهك كومة من الأغطية، اعلم إذن أن الرواية التي بلغتك من خالتك غير صحيحة إذ لم تضع على رأسك أغطية بل إنها قلبَت عليك قصعة معدنية تَحْرِمِ من يكون تحتها من الأكسجين، لقد اعترفَت لوالدتي أنها حاولت كتْم صوت الفضيحة، غير أنك تشبّثت بالحياة لتدمّر حياتنا.. قال ذلك وانخرط في ضحك صاخب يضوع منه الحب"[1].

تابعنا مجموعة من الأزمات ساهمت كلها في خلخلة نفسية عروب وجعل كل ما يحصل من أحداث تحول على شخصيته الإنسية ممكنا أو له سبب منطقي، وخرق الوصل السابق من خلال فصل يقسم حياته ووعيه وتصرفاته إلى قسمين: وجه وبعد وعي كلبي وآخر إنسي.

- **6.6 خلاصة:**

تم في رواية (محاكمة كلب) الاستناد على صورة أساس تتمفصل إلى مكونين وهي صورة لشخصية محددة كانت مادة السرد ومنطلقه. هذه الصورة تتكون من بعد عروب إنسيا، وبعد آخر غرائبيا يكون فيه عروب كلبا، ويمكن فهم الفصل عند الانتباه لشخصية عروب ورؤيتها التي تمثل

---

[1] عبد الجبار العش، محاكمة كلب، ص،169،170

(الرؤية) المركزية ضمن هذه الرواية؛ حيث يمكن تقسيم تلك الرؤية الرئيسية للرؤيتين التاليتين:

1- الرؤية بوعي كلب أو وعي الكلب أداة للراوي.

2- الرؤية بوعي إنسي، أو وعي الإنسي أداة للراوي (وهي الرؤية العادية في السرد).

الراوي وظف صوراً حواسية مناسبة لطبيعة الحالة الكلبية عند الشخصية. هذا التصوير كان غالبا سينمائيا يعتمد تداخل السرد مع الوصف وتتمركز فيه حاسة الشم بشكل مميز.

ليست هذه القضية الوحيدة للفصل في هذه الرواية المميزة، فهناك عدة محاور فصل معتبرة، لكن باعتبار مركزية هذا الفصل وهو تحولات عروب كلبا وإنسيا، فقد ركزنا عليها، هذا من جهة، بينما من جهة أخرى فإن هذه التحولات قدمت في البداية ثم بدأ الراوي في أسلوب فني مميز بتقديم أسباب حصولها، وهي أسباب منطقية حاولنا سابقا في سرد حكاية الرواية أن نوضحها. كما قام بخلق وضع غرائبي صار فيه الكائن البشري كلبا، وأجتمع العالم من أجل محاكمة هذا الكلب، وكان هذا العالم شبه الغرائبي أداته ليقدم رؤيته في الحياة في تونس والعالم، هذا من جهة؛ من جهة أخرى كانت مسألة تحول الشخصية في هذه الرواية مركزية، بل نجد أن الروائي قد أستخدم كل الإمكانيات المتاحة لبناء هذا التداخل في

شخصيته الرئيسية (عروب الفالت)، وأتقن إلى حد كبير تمثل أوضاع وطبيعة الكلب، وصور في شكل مميز جدا حالات تحوله من البعد الكلبي إلى البعد البشري، وأستخدم ضمن تصويره تقنيات الاشتغال على الحواس، ووظف منها ما يناسب هذا الوضع السردي. كما تمّ استخدام ضمير المتكلم، وكانت الحوارات مميزة، كما كان الزمن يسير في اتجاهين: الأول يخص موضوع "عروب الفالت" في حالته الكلبية، وكان الزمن ضمن هذه الرؤية يسير للأمام، بينما الاتجاه الثاني - الخاص بوضع "عروب الفالت" البشري وماضيه وآلامه - كان الزمن يسير للخلف من خلال استخدام تقنية الاسترجاع الذي غالبا ما كان خارجيا، ويقوم عن طريق ذلك الاسترجاع برسم خلفيات الأحداث، ويضعنا في كافة الظروف التي جعلت مما يعيشه الشخصية من انفصام شيئا عاديا ومنطقيا، ذلك كان يتم دون أدنى إشارة ساخرة مما يقال؛ مما يضعنا عبر مستوى الخطاب في ذات التعاقد الذي تحقق- في مستوى النص من خلال الغلاف - حول جدية الحالة الكلبية ومركزية هذا الصورة التحولية أساسا للفصل.

الفصل السابع

الطيف الغريب راويا وأداة للفصل والوصل
في الرواية
رواية الذُوار لمجدي بن عيسى نموذجا [1]

[1]مجدي بن عيسى/الذُوار/دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط1، 2005م.

- 1.7 تمهيد حول الفصل والوصل في الرواية:

في رواية الدُوار وظف الروائي الغرائبي أداة للفصل، هذا الغرائبي يبرز من خلال شخصية الطيف التي جعل منها راويا، وكانت هذه الشخصية وهي تروي مادة الخطاب تضع بشكل غير مباشر وعيا مناسبا للطيف؛ وكما أسلفنا فإنه ما إن يتشكل فصلا ما، فإننا نجد وصلا سابقا.

في هذه الرواية يتحقق شرط الصورة الأساس كما يلي:

1. الذات/ الشخصية موجودة متصلة بما حولها.
2. في اللحظة التي تنفصل فيها تلك الذات عن الواقع بموت أو غيره فإنها تصبح ملكا للطيف الذي يحقق وصلا معها.
3. الطيف/الشخصية الجديدة يصبح هو الذات وتنفصل الذات عن واقعها بأي طريقة ليصبح الطيف منفصلا شخصيا ويحقق وجوده لوحده.

يمكن أن نلحظ مما سبق أن الفصل والوصل في رواية الدُوار قد تم بطريقة عكسية؛ فقد بدأنا بحالة فصل، ثم حدث الوصل (كما سنتابع في الصورة الأساس)، ثم نجدنا أمام فصل جديد حدث بموجبه التحول، ووجدنا الطيف الغرائبي الذي يمكنه أن يكون وهو منفصل شاهدا على تحول أكبر بين زمنين، وكونه طرف فصل واحد فإنه سيرسم التحولات قبل/ وبعد زمن تحوله.

هذا الفصل كان أداة لرسم تحولات المجتمع الثقافي الذي ترصده رواية الدُوار؛ حيث نجدنا مع الطيف متملكا لتلك الذات مسيطرا عليها ومشتغلا

على إبراز مكنون من حولها وهو في ذلك يرسم ذلك التباين بين الماضي والحاضر.

- 2.7 حكاية الرواية:

تحكي رواية **مجدي بن عيسى** (الدوُار) قصة "حسان" الصحفي الشاب الذي انفصل عنه جزؤه الروحي أو صنوه الخفي وأصبح يعيش لوحده وبكينونة مختلفة، وهو ما سنصطلح على تسميته هنا (الطيف). ومنذ بداية الرواية استلم الطيف زمام السرد، وعبر سرده نجدنا أمام حكايات متعددة، تبدأ من المثلث الرئيسي للشخصيات وتتسع هذه الدائرة عبر مجموعات أخرى، ثم نجد أمامنا قصة تعرّف "حسان" على "ألفة القمري" طالبة اللغات بالجامعة. "ألفة" تتعرف على الشاعر وزوجته "منية" وابنته "سارة"، وتستمر في زيارته مع أسرته أو مفردا. يمرض الشاعر؛ حيث يصاب بنوبة قلب تُلزِمه الفراش، ومن خلال هذا الحدث، نجد تطورات الأحداث مروية من (الطيف) الذي يرصد ويتأمل كل الأحداث الحاصلة. يتسبب مرض الشاعر في إثارة كوامن ذاته وشعوره بالهزيمة، ونجدنا أمام قصة تعرفه على زوجته "منية" وسكنه معها في بيت "عزالدين" صديقها القديم حتى ميلاد ابنته "سارة" وحصوله وإياها على عمل.

تعرض الرواية مجموعة من الشخصيات الأخرى وصراعها من أجل أن تحقق لذاتها شيئا ما، ومنها "ألفة" التي يبدو الشاعر مفتوناً بها، بينما

تتعرف هي على عارض أزياء إيطالي وتعاشره؛ كذلك "حسان" المنهمك مع "خليل" التشكيلي في حملتهم للترشح في الرابطة.

- 3.7 الصورة الأساس للوصل ثم الفصل:

نتابع الصورة التالية ونجد فيها ما سبق توضيحه من تحول حصل على ذات حسان، وهي صورة مكونة من جزئين نجدهما فيما يلي:

الجزء الأول: يمثل حالة الوصل بين الطيف وحسان

"في اللحظة التي استلقى فيها حسان على الفراش وألقى برأسه على الوسادة أحسست بأنني أغوص فيهما كأنما انشقّا فجأة وابتلعاني. في تلك اللحظة التي بدأت فيها الغوص منجذباً إلى أسفل انتفضت كأي جسم حي وصلب يتهيأ للاصطدام، وواصلت الغوص بعينين مفتوحتين وحواس متحفزة أنظر إلى الفراش والوسادة يلتئمان من حولي كأني بلل يتشربانه، إلى أن وجدتني أخيراً ممدداً على البلاط أسفل السرير، كأنما وضعت عليه برفق ولين وقد غشيتني غاشية ما"[1].

الحدث السابق هو الأساس الذي بني عليه تحقق كل ما تلاه، ثم كانت بعد ذلك مغامرات ذلك (الطيف)، ونجد مغامراته تبدأ من خلال الجزء

---

[1] مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:17

الثاني الذي فيه امتلاكه للقدرة للتعبير عن كينونته من خلال الكتابة، حيث كانت الكتابة الوسيط بينه وبين عالم الواقع.

ثانيا. الجزء الثاني من الصورة الأساس:

"كانت الكتابة هي ما دفعني إلى تحمّل مشاق تلك التمارين، فقد انتبهت منذ أن تحركت ورقة التوت بين أصابعي في لحظة سهو مباركة، إلى إمكانية الإمساك بالقلم من جديد وجعله يجري على الأوراق، وقدرت أن ذلك سيكون الشكل الوحيد الذي يمكن أن يكفل وجودي من جديد بين الناس، واشتعل في نفسي الشوق إلى حسان وألفة والآخرين"[1].

إننا هنا مع فصل الذات الطيفية عن الكينونة السابقة لحسان لنجدنا مع وعي حسان وكينونته الجديدة منفصلة في صورة طيف، قادر على الحركة و الشعور بوجوده المادي والكتابة تعبيرا عما يراه، وهو باعتباره طيفا فإنه قادر على الحصول على معلومات وأسرار لا يدركها غيره ويتحول بذلك إلى شاهد على تحولات المجتمع النصي الذي يصوره، وذلك المجتمع النصي ليس إلا صورة للمجتمع التونسي كله. نتابع في المقطع التالي التأكيد على حالة التحول طيفا منفصلا مع والشعور بما في الكينونة الجديدة من خصوصية:

---

[1] مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:28

"عندما فكرت في كتابة هذه الأوراق، كنت قد اكتشفت قبل ذلك قدرتي على الإمساك بالأقلام من جديد وجعلها تجري على الورق، وقد اعتبرت ذلك في إبّانه المعجزة الكبرى القادرة على إثبات وجودي والإقناع به. لقد أصبحت كمن مشى بعد كساح، أو أبصر بعد العمى، وقضيت أيامي الأولى بعد ذلك في الكتابة. كتبت خواطري ومشاهداتي، ووصفت كل ما يتحرك من حولي في الشوارع والمحلات والبيوت، ومرّت عليّ أيام أولعت فيها بالتلصص على خلوات الناس"[1].

نحن هنا كما نرى أمام الطيف يتكلم ويعبر عن وضعه الجديد وعن الأزمة التي يعيشها التي نعتقد أنها لم تكن سوى مدخلاً أو بداية، وإن كانت هذه الصورة سابقة نصيا للصورة الأساس فإنها لاحقة لها منطقيا وزمنيا.

- 4.7 البعد الغرائبي وبناء الرواية:

أولا. الغرائبي ودوره في الرواية:

يندرج الخطاب الغرائبي ضمن رواية (الدُوار) ويتحول عبر الشخصية الغرائبية (الطيف) أداة لخلق فرص لانفتاح الخطاب، ولجعله أكثر قوة، ويمكِّن (الراوي/ الطيف) من أن يمتلك من الخصوصية ما يجعله قابلاً

[1] مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:7

لأن يكون راوياً عليماً مسيطراً مقبولاً؛ ذلك أنه بحكم طبيعته الطيفية قادر على الحركة ومتابعة كل الأسرار والخفايا وقول ما يشاء دون أن يشعر متلقيه بالمباشرة.

الخطاب الغرائبي مندرج ضمن الخطاب الروائي الكلي باعتبار أنّ الذي حقق الخطاب هو الراوي الطيفي، والغرائبية لم تكن مركزية في الرواية؛ فدورها كان في إطار توظيف راو طيفي لديه قدرات خاصة، وهذا التوظيف يبدو أقرب لتوظيف تقنية سردية منه توظيف للبعد الغرائبي المعتاد في بعض الروايات التي يتم فيها توظيف الغرائبي أو العجائبي على عدة مستويات.

ثانيا. تقنيات سردية لجعل الفصل التالي للوصل منطقيا وممكنا

نتابع هنا بعض التقنيات السردية التي وظفها الراوي لغرض جعل الفصل ممكنا ومنطقيا:

1. تأطير زمن تحقق تلك الحالة من الوصل ثم الفصل:

"حدث ذلك في شهر يوليو التاسع من الشهر"[1].

---

[1] **مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:16**

هذا المقطع تأطيري سابق لحكاية لحظة الوصل التي تمثل كما أسلفنا الجزء الأول من صورة الأساس.

2. توظيف العنوان أداة للترميز للتحول أو الدُوار الذي أصاب الجميع:

يمكن أن نلحظ علاقة العنوان بسرد التحولات، وهو ما يبرز لنا أن الفصل وهو يتحقق من خلال امتلاك شخصية الطيف لحضور واقعي ممكن، فإنه في الآن ذاته يصبح شاهدا على الدُوار الذي أصاب الجميع وهم في لحظة تحولهم، لنتابع ذلك التفسير لدلالة العنوان في المقطع التالي:

"أشياء كثيرة اتضحت لي أيضاً بعد أن حطّت الأحداث أوزارها، ليس أقلها أن رسائلي التي كتبتها في بداية وجودي اللامرئي كانت بشكل ما ترسم مصائر متلقيها وتحدد مسار حيواتهم وتسمّي مآزقها المزمنة.

لقد كان الدوُار حالة عامة عصفت بحسان وألفة، وألقت بالشاعر بعيداً عن حساباته، كما كانت العزلة المصير الذي انتهى إليه الجميع وقد تقطّعت ارتباطاتهم بوجود لم يعد يحتمل طموحاتهم ورغائبهم الفجّة"[1].

---

[1] مجدي بن عيسى/ رواية الدوُار/ص:33

كما نجد في المقطع السابق محاولة الراوي إيهام المروي لهم بأثر خاص للرسائل تسبب في كل ما حصل للشخصيات التي وجهت لها.

3. بناء الشخصيات وتنظيمها سرديا:

وظف الراوي مجموعة من التقنيات السردية لكي يشكل عالم شخصياته، تلك الشخصيات التي كانت ثقافية وبعيدة بشكل ما عن عالم الواقع والهامش، رسم ذلك وطرح صورة خاصة عن مناضلين سابقين وشباب يضطرم حماسا ولديه الرغبة في النجاح بأي شكل، وكان نظام الشخصيات مبنياً في شكل مجموعات مكونة من ثلاثة أو مثلثات تتبدل؛ فنحن نتابع (حسان وألفة والشاعر)، وقبل ذلك (الشاعر ومنية وعزالدين) وبعده (عزالدين وسارة وخليل) وبعده (الشاعر وألفة وألبيرتو).

كانت هذه التشكيلات تتفاعل فيما بينها في جذب وتنافر، حيث ترتسم حيواتها أمامنا، وقد ساهم في تشكيلها ذلك الخطاب الغرائبي وتلك الشخصية الطيفية التي كانت راوياً خاصاً باقتدار؛ حيث كان تشويه المسار السردي المنطقي وطرح الرؤى العميقة أداة تجعل من قراءة العمل غير منغلقة وممتلكة لآفاق التعدد في الدلالة.

- **5.7 أبعاد الفصل في الرواية:**
- **أولا. الكينونة الجديدة بعد الفصل وتحول الذات إلى طيف:**

نجد في المقطع التالي التعبير عن المشاعر تجاه الوضع الجديد بصوت (الراوي/ الطيف) وبالصيغة السردية ذاتها:

"مشيت أخترق المارة والسيارات كأي بقعة من الظل لا يضيرها أن تُخترق وتُنتهك، دون أن أشعر بأي فاجعة تجاه مصيري، بل لقد كان من خفة وقعه على نفسي يومئذ ما جعلني أشعر بمرح خفي بدأ يتسلل إليّ ويملأ كياني، وفكرت في الأثناء بأنه كان يمكن أن أحصل على نتائج أكثر إثارة لو أخذت مسألة الرسائل بأقل جدية، وابتسمتُ وأنا أتخيل ما يمكن أن يحدث لثلاثتهم وهم يبحثون عن كائن لامرئي يكتب لهم الرسائل ويدّعي صداقتهم"[1].

نحن هنا أمام الدور السردي الذي كان تأسيساً فقط لبناء هذا الوضع الخاص أمامنا، أما فيما يلي فسنجد أدواراً جديدة مختلفة لذلك (الراوي/ الطيف).

- **ثانيا. الفصل والقدرة المميزة على تصوير المجتمع الروائـي:**

تمكن الروائي عن طريق شخصية الطيف المتحركة هنا وهناك والقادرة على الدخول لكل مغلق من رسم شخصياته بشكل مميز ودون أن يقع

---

[1] مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:13

في المباشرة وهو يصورهم، وكان الراوي وهو يقوم بتأطير الخطاب ويرسم صور الشخصيات وغيرها من الأدوار راوياً عليماً؛ ولكن يبقى لكينونته الخاصة العذر، فهو لا يقوم بذلك بشكل مباشر، وإنما يعبر من خلال واقع مختلف، وكينونة خاصة، لنتابعه هنا وهو يرسم صورة الشاعر أثناء الكتابة:

"يصبح الشاعر إذا انصرف إلى الكتابة أشبه بمستحضري الأرواح، دائم الصمت متحفّز الحواس، تثيره الكلمات والعطور، وتصبح الموسيقى رفيقه الدائم. ولكنه نهمٌ فاحشٌ يسكنه أيضاً، ويصير الطعام مطلبه الدائم، ويدمن على المحلّيات. وينصرف اهتمامه الأكبر إلى الروائح التي يحب أن تعبق في مجلسه، فكان يختار لذلك عطوراً وأبخرة يحصر على دوامها قريباً من أنفاسه، أما حلاقة الوجه فتصير عنده شغلاً شاغلاً، بحيث يحافظ على ليونة دائمة وقريبة من متناول يديه"[1].

تابعنا الوضع الجديد للراوي الذي حققته له هذه الكينونة الجديدة، بل يتحول في بعض الأحيان لناقد يعطي آراء نقدية في نصوص أو لوحات، كما هو الحال وهو يتحدث عن قصائد الشاعر:

"والحق أن ثقته في كتابته لم تكن نابعة من فراغ، ففي قصائده طلاوة قلّ نظيرها عند غيره، وفي إيقاعه متانة يحسن تصريفها، وقد لقي

[1] مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:35

كتابه الأول رواجاً لا تلقاها البدايات عادة، ولكنه بعد هذا النجاح بثماني سنوات مازال الشاعر يعد بمشروعه الجديد ويكتب قصائد يُعدّها مسودات له"[1].

بينما نجده مع "حسان" صنوه السابق ومحل تحقق كينونته السابقة، أكثر غوصاً ورسماً وتحليلاً لمواقفه:

"تتلألأ في داخله صورة لذاته وهو يرفل في حلل من الوجاهة والتمكّن والمكر. لقد تخلّى عن طموحاته الإبداعية، كما تخلّى بعد ذلك عن كثير من التزامه، وخرج إلى براح الحياة الرحب حيث تتصارع المصالح وتتضارب الرغبات، ولعله قد عهد بما تخلّى عنه لي لأظلّ صورته النقية في بحر حياته العكر المضطرب، تلك الصورة التي أصبحت بإرادة منه أو من دونها شفيفة في داخله إلى حد الخفاء، لامرئية منعدمة الوزن والكثافة خارجه"[2].

يرسم الطيف ويتأمل في الآخرين، كما يترك المجال لرؤيتهم ان تبرز بشكل غير مباشر، لنتابع هنا هذا التأمل القريب من القراءة للوحة معروضة، حيث ينسحب (الراوي/ الطيف) ويترك المجال لـ"حسان":

---

[1] **مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:41**

[2] **مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:73**

"ولكنه وقف طويلاً عند لوحة (نهار شتوي)، كانت اللوحة مختلفة عن أغلب لوحات المعرض، لا في تخلّيها عن قوة اللون والخط التي تميّز بقية الأعمال؛ بل في ارتكازها على اللون الرمادي والتنويع عليه، كما أن البقعة الصفراء الباهتة التي تقع في وسط اللوحة في شكل مربع مشع تبدو ناشزة ومثيرة"[1].

طرح الراوي/ الطيف تلخيصاً لرؤية "حسان" ولما فعله ويناقشه أمامنا، كما نجده في بعض الأحيان يطرح رؤية تأملية في شخصية ما كما فعل هنا وهو يتأمل الشاعر:

"كان الشاعر في الأثناء في تمام انسجامه مع ذاته، متوحداً بعيداً عن كل ما يدور حوله، بحيث لم يكن أحد ليقدّر في أية لحظة من حديث ياسين كان قد غادر بحر رفاقه المتلاطم بأمواج العواطف والأفكار، ودخل قوقعة ذاته العامرة أبداً والممتنعة غالباً على مجالسيه، كانت يداه متقاطعتين بارتخاء فوق ساقيه المتعامدتين، في حين نشطت حول كأسه ذبابة بعنفوان ربيعي"[2].

في المقطع السابق يرسم الطيف وضع الشاعر الداخلي متأملاً فيه بلغة فيها نوع من التلاعب السردي المميز.

---

[1] مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:46

[2]مجدي بن عيسى/ رواية الدوّار/ص:89

- 6.7 ملخص:

تابعنا كيف وظف الروائي الفصل بعد الوصل كأحد التقنيات السردية التي حققت لكينونة الطيف الحضور، وقد استفاد من وضع الطيف في توظيف مجموعة من التقنيات السردية لكي يشكل عالم شخصياته، تلك الشخصيات التي كانت ثقافية وبعيدة بشكل ما عن عالم الواقع والهامش. رسم ذلك وطرح صورة خاصة عن مناضلين سابقين وشباب يضطرم، لديه الرغبة في النجاح بأي شكل، وكان نظام الشخصيات مبنياً بنظام ثلاثي من شخصيات تتبدل، وكانت هذه التشكيلات تتفاعل فيما بينها في جذب وتنافر وترتسم حيواتها أمامنا، ساهم في تشكيلها ذلك الخطاب الغرائبي وتلك الشخصية الطيفية التي كانت راوياً خاصاً باقتدار. كما تابعنا مركزية لحظتي الوصل والفصل في الحدث الذي كان الأساس فيه رصد الشخصيات ومحاولة تصوير أوضاعها القارة الثابتة وسلوكياتها الإبداعية.

الفصل الثامن

الفصل والوصل في رواية ترانيم البردى القديمة

(البعد النصي ومركزية الرؤية في فصل الشخصيات)

- **1.8 تمهيد:**

تتميز رواية ترانيم البردى القديمة بوجود متصـل ومنفصـل سـردي لكن في مستويين مختلفين؛ فالوصل يحدث بين شخصيات نصين مختلفين بينهما أزمنة كبيرة، ولكن بينهما تشـابه يظهر في صـورة رؤى متقاربة، بينما كان الفصـل شـخصـياً؛ حيث جعل الراوي الشـخصـيات تتحاور داخليا مع ذاتها وهي تقنية سـردية مميزة جعلتها حرة في قول ما تشـاء وتتصـور ما تشـاء باعتبار انفصـالها عما حولها، ولعل من مميزات الكاتبة قدرتها على جعل وضع تلك الشخصيات المنفصلة وكأنما تحاور الأخرين وهي تحاور ذاتها.

يتحقق في هذه الرواية الوصـل على مسـتوى النصـين المكونين لها، ويتحقق الفصـل على مستوى الحضـور الشـخصـي للسـرد بين الداخل والخارج.

وأن كنّا هنا لا نجد صورة أساس واحدة للوصل والفصل وإنما مكونات متعددة لصور مختلفة تؤسس الوصل وتكرار لفعل السرد الداخلي المعبر عن المنفصل الشخصي عن الغير.

- **2.8 حكاية الرواية:**

تحكي رواية ترانيم البردي القديم لآمال النخيلي قصة مكونة من جزئين، من خلال مقطعين نصيين: المقطع النصي الأول يحدث في الحاضر في قرطاج، بينما المقطع النصي الثاني سطرته يد شخصية كانت تعيش في ذات المدينة قبل آلاف السنين. تستهل الكاتبة نصها

(كلمة البدء.. حدث ذات مرة)[1]، ونتابع في هذه الكلمة الأولى قصة "القرش" الذي سيطرت أساطيله ورجاله على المدينة وشاطئها، فصار أشبه ما يكون بسلطان أو ملك غير متوج.

في الحكاية الثانية – الزمن القديم– نجد نفس القصة مع (قرش مشابه) وهو والد "هيلينا" (كاتبة الرق). هذا التاجر يسيطر على أسطول ضخم من السفن يمارس بواسطته تجارته، ويحقق عن طريق تجارته ورجاله حضوره القوي القاهر في (قرطاج).

رسالة بنت هذا التاجر القديم سيقرأها ويحقق لها الظهور ابن تاجر اليوم المسمى "إمام"، وهو شاب متخصص في التاريخ، ونلحظ هنا أن رفض إمام لأفعال أبيه يشبه رفض "هيلينا" لممارسات والدها.

رفض "إمام" والده لإهماله والدته بعدما تعرضت لحادث سير، فيما استفاد هو من مبلغ تعويض شركة التأمين. ذهب "إمام" ليدرس في الخارج بعيدا عن والده وأمه، ويظل – رغم منح والده المالية التي يستعين بها في دراسته– مقاطعاً لوالده. عند عودة "إمام" وإدراكه استمرار والده (القرش) في إهمال والدته، يزداد حنقه عليه.

---

[1] آمال النخيلي/ ترانيم البردي القديم/ ص، **11**

اصـــطدم "القرش" ضـــمن عمله في البحر ب"مختار" والد "ادم"، فحاول ثنيه عن موقفه ولكنه رفض التراجع، وبعد زمن عندما مات مختار في البحر اعتقد الجميع أن "القرش" كان وراء قتله.

مارس "آدم" العديد من الخطوات التي حاول من خلالها مقاومة سـلطة "القرش" ولكنه كان دائماً يُمنى بالهزيمة؛ باع الأرض ليعالج أمه ويزوج أخته، وبعد موت الأم ترك البيت للأخت وزوجها وقرر السفر.

"ثريا" يخطبها "جابر" ابن عاشـور أحد قدامى الصـيادين، ولكنه يموت ليلة العاصـفة قبل أن يتزوجها. في ليلة العاصـفة تخرج "ثريا" قلقة من بيتها القريب من الشـــاطئ، فتتابع بالصــــدفة عملية قتل مهرب الآثار "ألبرتو" لرفيقه الغطاس "جوني" وقيامه بسـحبه لوضـعه داخل البحر، وتلحظ كيف أخذ "ضيّاف" يتحرك في هدوء وسرق الصندوق، الذي من أجله قتل "ألبرتو" رفيقه. عندما مرّ ضيّاف بجانب "ثريا" المختبئة، سقط الرق القديم من صـندوق البحر ولم ينتبه "ضـيّاف" المسـتعجل لذلك. "ثريا" أخذت بهدوء الرق وخبأته في مكان ونست ذلك المكان إلى حين. وعندما تذكرته ذهبت وسلمته "لـــآدم" الذي كان قد رآها خارج بيتها ليلة العاصفة.

بحدوث العاصـــفة وموت عدد من الناس كان على "القرش" أن يمارس جهداً أكبر لإسكات الناس، وكذلك أن يستقبل وفود المسؤولين. بعد ذلك

اجتمع بالصيادين وعرض عليهم أن يستورد لهم منشراً لصناعة السفن، وأن يقوموا هم بدفع أقساط محددة، مقابل أن يرهنوا أرضهم وبيوتهم له.

"إمام" بعد أن اكتشـــف من "ضـــيّاف" حقيقة موت والد "آدم" وأن والده "القرش" كان بريئاً من دمه، قرر التوجه له وإخباره بالأمر، وعندما وصـــل إليه أخبره "آدم" بضـــرورة قراءته – باعتباره متخصـــص تاريخ– للرق القديم الذي كانت "ثريا" قد أحضـــــرته ل"آدم"، وعندما بدأ القراءة بدأت القصة الأخرى في التحقق.

الحكاية الثانية تقدم لنا من خلال الرق القديم، حيث تســـــلم "ثريا" الرق ل"آدم" و"آدم" يطلب من "إمام" قراءته، وهو عبارة عن شـــــبه مذكرات كتبتها "هيلينا" بنت أحد كبار التجار في زمن حرج، عندما قرر الرومان مهاجمة (قرطاج).

عندما اقتربت أســـــاطيل الرومان اســـــتعجل والد "هيلينا" فباع ما يملكه لتاجر نوميدي بسعر منخفض، ولكنه لم يتمكن من الإسراع في الهرب حتى حدث حصار الجيش الروماني ل(قرطاج). كل الأحداث الخاصة بمحاولة والد هيلينا الهرب ومشـــاركة هيلينا المقاومة والدفاع عن قرطاج قدمت إلينا مكتوبة في مذكرات "هيلينا"، وهي مذكرات كتبتها في فترات مختلفة زمن الحرب.

- 3.8 الوصل عبر تحقيق الترابط بين النصين:

منذ البداية يحقق الراوي في رواية ترانيم البردي القديم الوصل من خلال ذلك الترابط بين النصـــين المكونين للرواية، يتم ذلك عبر رصـــد ثبوت المكان وتشـابه الأحداث وتشـابه الشـخصـيات بينما المتغير هو الزمن، حيث نجدنا نتابع حدوث نفس الأحداث أو التواتر الزمني بين زمنين تاريخيين مختلفين وبعيدين عن بعضهما جدا.

- أولا. بنية الترابط بين أحداث حكايتي النصين:

الديمومة والتواتر من أحداث متتالية هي البنية الأسـاسـية التي تنضـح من خطاب هذه الرواية؛ بحيث تصير كافة الأحداث الحاصلة جزءاً من مكونٍ يتكرر ويتواتر، وهو ما يحقق ترابط منطقي بين حكاية الحاضـــر الأولي وحكاية الماضـــي الثانية، لنتابع هنا هذه الصـــورة في الفصـــل التمهيدي الأول:

"في مدينة لا ككل المدن

وما حدث قد حدث في زمن غابر سحيق"[1] .

في المقطع التالي نجد المزيد من السـرد المشـهدي الذي يؤشـر في أخره لتكرر الأحداث دائما:

---

[1] **آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 11**

"عنَّ للرياح ليلة أن ترقص، فكانت رقصـــــة مجنونة، حوّلت كثبان الرمل، وحملت أمواج البحر ورمتها على صـــــخور بعيدة، فتفتّتت، وتصدعت، وسُمعت أصوات هول كأنها النفير، وعلا البحر، والأرض سحاب كأنه السديم.

ولما كان الغد، ابتســـمت شـــمس حســـناء، (...) وللرياح حملات مشهودة على هذا المكان"[1].

نحن كما نرى أمام بنية فيها ترابط بين الماضـــي والحاضـــر من خلال منطق الترابط والتواتر، يبدأ ســير زمن الســرد في النصــين[2] من لحظة متأزمة، ويمضي للأمام، ومع مضي السرد نجدنا في استرجاعات أغلبها خارجية، بينما تكون البداية في الفصل الأول **(كلمة البدء... حدث ذات مرة)** في تقديم للنصـــين، تقديم يحكي عن المكان الثابت والحدث الذي يتغير مع تغير الزمن. المكان ثابت والحدث يمكن أن يكون اليوم أو غداً أو بعد ألف سنة.

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص،13

[2] نظرا لوجود حكايتين تفصل بينهما آماد سحيقة فإننا سنعتبر ما وجدناه أمامنا نصين وليس نصا واحدا.

"ذات مرة... في مدينة بعيدة.. مدينة تقع في نقطة التقاء الأرض بالبحر.. في تقاطع الظمأ بالماء"[1] .

في المقطع السابق سرد تأطيري يرسم حدود الفضاء المكاني ويؤكد على فعل الوصل، ويتم به تأسيس نوع من التعاقد بين الراوي والمروي له حول مركزية المدينة المذكورة ضمن السرد المتصل، ومركزية البحر أيضا في حركة أهل المدينة، ويتم في هذا الفصل التقديمي الأول سرد أحداث كانت قد حصلت سابقاً عبر آثارها:

"في مدينة لا ككل المدن.

وما حدث قد حدث في زمن غابر سحيق، زمن لا شيء يدل على أنه كان، لا دليل، لا أثر، اللّهم إذا استثنينا معبداً متآكلاً شيد فوق الرمال، وبدأ البحر يبتلعه فيما يبتلع من كنوز ونقوش وبلاد وعباد"[2].

المقطع السابق يختصر ما بقي من الحقبة القرطاجية القديمة، بينما نجد فيما يلي مقطعاً يربط بين الحاضر والماضي، وهو فيما يبدو نوعا من تجهيز المروي له لتقبل ما سيتم سرده:

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 11

[2] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 11

"لا أثر يؤكد أنها كانت، اللّهم إذا اســتثنيا ألواحاً كشـفت عنها الرياح، بعد ليلة عاصــــفة، كُتِبَت بحروف غريبة، وتقوم للمُتَمعِّن فيها على هيئة نمنمة أو رسم وإذا استثنينا رَقيماً فيه عبير من الأزل" [1].

تم في المقطع الســابق تأطير الحكاية الثانية في الترتيب النصــي (وهي الحكاية الاقدم) التي كانت تقدم عبر رســـالة "هيلينا" التي ظهرت ليلة العاصـــفة، بينما ســـنجد عودة للحاضـــر لبداية الحكاية الأولى، وما سيحصل فيها في المقطع التالي:

"عنَّ للرياح ليلة أن ترقص، فكانت رقصـــة مجنونة، حوّلت كثبان الرمل، وحملت أمواج البحر، ورمتها على صـــخور بعيدة، فتفتّتت، وتصـدّعت، وسُـمِعت أصـوات هول كأنها النفير، وعلا البحر، والأرضَ سحاب كأنه السديم"[2].

يرســـم الراوي صـــورة البحر وهو يرقص تحت رياح تلك الليلة، ونجد ضمن الصورة السابقة بعدها السينمائي، كما تتضمن أسطرة[3] تلك الليلة

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 12

[2] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 13

[3] تتم الأسطرة من خلال توظيف الراوي لكافة مكونات السرد ضمن إطار التفخيم لشخصية ما أو قيمة ما أو حدث ما أو زمن وفضاء ما بحيث يتحقق عبر ذلك تشخيصا خاصا لذلك

التي ســــتكون مدخلاً لتحقق دمج الحكايتين: حكاية البردي القديم التي دخلت عبر صـراع لصـوص الآثار الأوربيين، وحكاية الريح التي حدثت والأحداث المصاحبة تلك الليلة التي بدأ منها السرد الروائي.

- **ثانيا. تشابه الشخصيات ضمن الوصل بين نصين:**

نتابع هنا التشـابه في تفاعل شـخصـيتين مع المكان هما آدم في النص الأول زمن الحاضر وهيلينا كاتبة الرق في النص الثاني القديم:

1. علاقة ادم بالمكان:

يرســـم الراوي العلاقة المميزة بين "آدم" والمكان من خلال وعيه ونهج التواتر في السرد:

"**هذه الأزقة أعرفها وتعرفني، حملتها بين ضلوعي أينما ذهبت، ذرعتها ركضـاً وأنا طفل، قرصـان صـغير، امتطي صـهوة الريح وأحلم بركوب البحر، كانت الأزقة آمنة**"[1] .

2. تصورات هيلينا عن المكان:

الشيء المؤسطر. للمزيد راجع القسم النظري الأول من كتاب: عبدالحكيم المالكي، استنطاق النص الروائي.

[1] **آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص،36**

يتم في المقطع التالي الانتقال عبر الحوار المباشــر من كاتبة المذكرات "هيلينا" التي تحدثنا عن علاقتها بالمكان (ضيعة أوتيكا):

"ضــيعة أوتيكة تصــبح ذكرى قديمة، مثل شــراع أبيض يهزه الريح من بعيـد.. روائح عتيقـة تنـدسّ في أعطـاف الروح، وظلال على جـدران ذاكرتي.."[1].

إن الفضــاء المكاني السابق سيكون أداةً ومدخلًا لعودة زمنية محددة، إذ تنتقل "هيلينا" لتغطي ما حدث في ذلك الفضاء المكاني، كما كان فضاء المنزل في الحاضــر وما يحدث فيه من صــراع أداة لعودة "آدم" الســابقة لتغطية ماضيه، بينما عندما تقترب نهاية النص تتوقف العودات الزمنية لصالح التصاعد الدرامي للأمام.

– 4.8 الفصل عن طريق حوار الشخصيات الداخلي في النص الأول:

يقوم الفصـل في النص الأول عن طريق حديث الصـمت؛ فالشـخصـيات كلها منفصـــــلة عن غيرها، تحدث نفســـــها، وهي بذلك قائمة برؤيتها لوحدها ولا تطلع عليها غيرها.

نجد من أهم التقنيات المســـتخدمة لتحقيق الفصـــل في هذه الرواية ما حدث على مســتوى الصــيغة الســردية بتحول الراوي من التكلم بلســان

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، **146**

الشـــخصـــية (المونولوج) إلى مخاطبتها أو العكس، ويُحدِثُ هذا التبديل لدى المتلقي حالة خلخلة فنية، ينتج عنها تفعيل وإبراز للبعد الداخلي للشـخصـية دون الوقوع في المباشـرة والسـطحية؛ حيث يمضـي الراوي تاركا للشـخصـية قيادة السـرد وتمضـي في مخاطبة ذاتها منفصـلة عن غيرها.

أولا. شـــخصـــية القرش مخاطبا الآخرين داخليا (دون أن يصـــدر منه صوت) ثم مخاطبة نفسه:

"(أ) نمرّ على كل شـيء، باعتقاد مسـبق. لا شـيء جديد. كل شـيء مألوف، (ب) ها هي أشـــياء تنبّهك لوجودها، تدعوك أو تُسِـــرُّ لك هاأنذا، فتتوقف خطوتك.

(ج) قد تكون من الأغبياء، فتدرجها ضـمن سـقط المتاع، وتسـتأنف السـير من جديد، وقد تكون انتهازياً صـغيراً، فتضـعها في متحف للأشـياء القديمة، وقد تكون من العقلاء، فتدهش وتتأمل، أما إذا كنت شاعراً أو عاشقاً، فستنسى رحلتك وتمضي في طِلابها.

(د) ما تكون مدينتي؟"[1].

في المقطع السابق الذي يقوم فيه (القرش الممثل لشخصية المالك هنا) بوصف قرطاج بطريقة فيها تفخيم أو أسطرة، ونجده يتحول من محادثة ذاته و(المروي له) بما يعتمل في نفسه، إلى محادثة نفسه كأنما شخص

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 14

آخر، فننتقل بذلك من الحوار الذاتي إلى الحوار غير المنطوق به. إننا بـذلـك نتحول من مخـاطبـة الراوي للمروي لـه إلى مخـاطبـة الراوي / الشخصية لنفسه.

الراوي كما نرى يحدث الشـخصـية حديث العارف القريب جداً لها، كما نجده في (ج) يبتعد قليلاً ليرسم في لغة شعرية كيفية التعاطي الافتراضي مع المدينة، ثم في (د) نجد امتزاج الراوي والمروي له في سؤال يفتح آفاق الحب لهذه المدينة، بينما نجد التحول من مخاطبة الراوي للشخصية التي يبئرها عبر الحوار إلى الحوار الذاتي بإزاحة المسافة بين الراوي والشخصية:

"**(أ) هذا أوان القناع فالبسه، واتركهم يتكلمون، لتعدل قسماته على إيقاع غاياتهم، ماذا نسمع بعد عاصفة مروّعة غير الولولة والنواح، تحدث المسؤولون عن إعانات ومساعدات سترسلها الحكومة، والعاصفة بلا ريب مناسبة جيدة لمراسم الاستقبال، وصور للذكرى، وخطب رنّانة طنّانة، وهتافات من الأعماق.**

(ب) كنت قبل قليل أسمعهم، ولكن صوت رئيس الميناء الأخنّ أصبح رقيقاً، هاتفاً، يكاد ينيمني، يتحدث عن الضحايا وعن العاصفة، تهدج في صوته وحشرجة. بقلب الرجل يتحدث لا باسم الوظيفة، ولم تكن الرقة أبداً شأناً من شؤوني"[1].

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص،15، 16

في المقطع السابق نجد في البداية الحوار يوجهه الراوي إلى الشخصية وهو شكل من أشكال التحايل على أسلوب المخاطبة من الشخصية لذاتها، إن الراوي يقول للشخصية ما يعتمل في ذاتها، ثم يستخدم صيغة الخطاب المنقول ليلخص لنا ما قاله المسئولون، بينما في (ب) نجد انتقال الصيغة من الحوار وصيغة المنقول التي تليه إلى الحوار الذاتي (المونولوج)، هذا التحول يخلق في الأول مسافة ضرورية تجعل (القرش) في مسافة من المجموع، مفصولاً عنهم متعالياً عن كل صغائرهم – بحسب ما يعتقده – حيث يُبْدِي الراوي الذي يخاطبه رأيه في كل ما يحدث من انفعال كاذب صبيحة غرق القوارب، في (ب) نجده يعبر بشكل مباشر وساخر عن موقفه من الحضور وعواطفهم التي يراها كاذبة.

الانتقال بهذا الشكل كان من البعيد إلى القريب، حيث كانت البداية فرصة مخاطبة "القرش" تعطي الراوي القدرة على طرح عزمه على فصل ذاته عن مجموع الحاضرين. لنتابع هنا كيف حقق الراوي ذلك التباين الحاد والبارز بين شخصيات روايته من خلال الصور التي تلونت بوعي تلك الشخصيات فانعكس من خلال البعد الخارجي/ (الصورة) البعد الداخلي العميق/ (وعي الشخصيات الداخلي)، وهنا نلحظ شخصية "القرش" الأسطورية وكيف حقق الراوي له حضوره الخاص عبر ألفاظ تعكس وعيه ومناطق تفكيره وما يهجس في ذاته بشكل منفصل عن

الآخرين، لنتابع عنوان الفصـــل ("القرش".. اليد الخفية) ودوره في إبراز شخصية القرش بالصمت أو فصله عن الخارج:

"النافذة مشرعة على البحر، ناتئ من سواري الهيكل القديم، يظهر في الزاوية كأنه مدفع أو قبضة مسددة..." [1].

و فيما يلي حواره الداخلي متوجها به بشـــكل صـــامت نحو (عاشـــور) الصيّاد الذي فَقَدَ ولده ليلة العاصفة، مقارنا وضعه بـــ(عاشور)، حيث يرى وضع عاشور خير من وضعه وهو الذي فقد ولده (إمام) وهو حي مقارنة بولد عاشور الميت:

"ذَوبُ القرارة أم قَطْر الدموع؟ ومع ذلك فأنت أفضل مني حالاً؟ أُرْغِمْتَ على فقْدِه، أما أنا فقد ضَيَّعْتُهُ بيَدَيَّ، وَرِثَ عني الوجه وما ورث القفا، رآه وَكْرَ ظلام، ومَكَاوى ذئاب، هذا الناتئ المُدَوَّرُ الرأس مثل فوهة غِمد سرقه منّي" [2].

تابعنا المقطعين السابقين؛ حيث نجد في المقطع الأول الراوي وهو يرسم صورة المعبد الأثري القديم آن حضور "القرش" مستخدما كلمات تعكس روح الحرب والدمار مثل: (مدفع، قبضـة مسـددة)، وبنفس الطريقة في المقطع الثاني عندما ينتقل للحديث عن ولده فإننا نجد ترميزاً لدور التاريخ ودراســته في جعل الولد بعيداً عن والده، ونجد حضـــور كلمات

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 15

[2] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 17

(وكر ظلام، مكاوى ذئاب، فوهة غمد، ســـرقه)، إنها كلها تعكس ذلك الطابع العنيف والإجرامي للشخصية.

- **ثانيا. خطاب إمام الداخلي:**

في المقطع التالي نجد تحول السـرد من صـيغة الخطاب المعروض أو الحوار إلى صـيغة الخطاب المسـرود؛ حيث الراوي هنا هو "إمام" الذي يخاطب والده "القرش" حديثا وهميا بالصـــمت، ونجده يتوازى مع التحول من (مرويٍ لهَ) محدد: "القرش" إلى (مروي له) عام يمثله جميع القراء.

"**(أ) وعندما مات الرايس مختار كنت أعد ضحاياك، فوجدتهم أكثر مما قدّرت عدداً: شـــبه ميت، وميت، وآخرون في الطريق إليهما، كنت تحمل بيديك أوزارهم، وكنت أحمل في صدري وقر ثأرهم جميعا.**

(ب) تصل الأنظمة تمام كمالها (وتمام النظام لا يقل وحشية عن تمام الفوضى) ثم تبدأ بالانحـــدار، ولكن "القرش" كذّب كل النظـــريات، وضرب بها عرض الحائط"[1].

في (أ) يســتخدم الراوي/إمام ضــمير المخاطب ليحدث "القرش" –حديثا وهميا– بلغة القرب، هذه اللغة تمكن الابن "إمام" من قول ما يشاء لوالده "القرش"، كما تمكنه من إبراز ألمه في الوقت نفسـه. فيما سـيتحول فيما بعد إلى ضـمير الغائب (المسـرود)؛ حيث نجد السـرد ينحو لرسـم هالة أسطورية لديمومة قوة "القرش" وعتوه. هذا الانتقال من صيغة إلى أخرى

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 132

يســـتفاد منه في خلق فرص أفضـــل لتفعيل خطاب درامي ورســـم الشخصيات بشكل أكثر قوة دون الوقوع في المباشرة.

- **ثالثا. حوار آدم الداخلي:**

لنتابع هنا هذا التحول الخاص في السرد من الصيغة الذاتية (المونولوج الداخلي) إلى السرد المعروض (الحوار الموجه لشخصية)؛ حيث ينتقل الراوي من الكلام المباشـــر إلى مخاطبة ذاته وتذكيرها بالماضـــي، كما يستخدم أساليب إنشائية داعمة لإنجاز خطاب مميز منها أسلوب النفي مع مخاطبة الذات داخليا كأنما هي شـــخص خارجي، هذه اللعبة السردية تجعل السرد أكثر جمالاً وقدرة على تجسيم وإبراز الشخصية داخليا وخارجيا:

"(أ) لم أحدثه عن أيام الجوع والتشـــرد، (ب) عن أيام كنت تبيت فيها في أنفاق الرتل، قطارات تأتي وأخرى تمضـــي، وناس ينزلون، وآخرون يركبون، دون أن يلقي عليك واحد منهم نظرة، أيام كنت تتقاســـم فيها رغيف الخبز مع اللصـــوص والمجرمين وتجار الليل، والمدمنين، أيام كنت تطوي فيها ضـــلوعك على ذكرى وجودك هنا فتقول في مرارة لقد خرج آدم من الجنة!.

(ج) ها أنت تختزل عناءك في بضع كلمات باهتة خرقاء، وكأنك كنت في رحلة سياحية.

(د) رحلت وأنا غير آســـف على شـــيء إلا على زمن بدّدته في هباء وأنا أنطح الصخر"[1].

في المقطع الســـابق نجد آدم يحدثنا ويحدث ذاته عن حوار خاص بينه وبين "حســـين"، فيحدث نفســـه والمروي لهم عن عدم ذكره لأيام الجوع والتشرد، ثم نجده ينتقل للخطاب الموجه، حيث يكلم ذاته مذكراً إياها بما مرّ بها من ألم وضـيق، ويبدو التواتر حاضـراً ضـمن هذا السـرد، كما يسـتمر الراوي في (ج) محدثاً ذاته (حواراً) في زمن الحاضـر، بينما في (د) يعود ليعبر بشكل مباشـر عن الرحلة القديمة وعن مشـاعره بواسطة المسـرود الذاتي (المونولوج). هذه النقلات الصـيغية من ضـمير المتكلم إلى المخاطب مع صـيغة التواتر، والتقسـيم النصـي، كلها كانت تعمل لصـالح رسـم شـخصـية "آدم" وجعلها أكثر حضـوراً. كما خلصـت هذه التقنية السـردية –ووضـع آدم منفصـلا عن غيره– الراوي من الوقوع في السطحية والمباشرة التي تسببها الصيغ الذاتية أحياناً.

في المقطع التالي نجد المزيد من الســرد الداخلي يبدأه الراوي بصـــيغة المعروض، ويقوم بمخاطبة الشــخصــية (التي يبئرها) ثم ينتقل في (ب) ليخاطب ذاته.

"(أ) انغلقت الشــرنقة أحكمت خيوطها عليك، حيثما تســير تجد حائطاً يرميك أرضاً، ولا نور في آخر النفق يوحي بأن له مخرجاً.

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 40

(ب) أمس رأيتَ "ثريا" في السوق، رفّ القلب في الصدر..."[1].

ننتقل من الأزمة الكلية التي يعيشـــها "آدم"، التي يرســـمها الراوي عبر توجيه الســـرد إليه في (أ)، ثم في (ب) نجده يحقق له فرصـــة الكلام المباشر عن الأشياء الأكثر خصوصية، ومنها حميمية لقائه بثريا. بينما نجد "آدم" ذلك عاشـــق المدينة المتوله بها حباً رغم كل خيباته، يحدثنا في الثنايا عن ارتقاء الصـــخور، وعن الشـــموخ، وعن المهابة والرفعة والكبرياء والصمود. لنتابعه هنا:

"**سِرْت الهوينا، ارتقيت الصخور، فأطلت المعابد القديمة تغسلها فضة القمر، وتنشّفها أردية الليل، مهيبة رغم الزمن والعفاء، تشمخ السّواري تعانق السحب، تتوالى أزواجاً كأبيات في قصيدة شعر، مستقر أقدامها ملتقى البحر باليابسة، ورؤوسها في السماء الرحيبة بلا حد، تعلّمت من رفعتها الكبرياء، ومن صمودها مواجهة حِراب الزمان بلا دروع**"[2].

الصورة السابقة تعكس وعي "آدم" ومنظومة القيم التي تهجس بها ذاته، وهذا الوعي الذي يقوم الراوي عن طريقه برســـم العالم مليئا بطموح الشباب والكبرياء والرجولة.

لنتابع المزيد من شخصية "آدم" العاشق لهذه الجنة الأرضية التي خرج منها، وها هو يعود إليها:

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 107

[2] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 33

"ســـرنا جنباً إلى جنب، كأنني ما فارقت الصـــحب ولا المكان، لرائحة البحر هنا مذاق فريد، لغابات الزيتون لون آســـر، لم أجده في بلاد الدنيا بأسرها، للنجوم، للنساء، لضحكة الوليد، للعيد. بهجة لم تنطفئ في قلبي"[1].

ثم هنا نتابع المزيد من شـخصـيته الثوريَّة الخارجة عن سـياق الطاعة، يتضـح ذلك من خلال الألفاظ التي تعكس وعي الشـخصـية وطبيعتها بشكل غير مباشر.

"أم إنهم يدركون ويتجاهلون؟ إرث الذل وتاريخ الهزائم، علّمهم طاعة الأسياد، وأولي الأمر، ومسايرة أرباب النعمة والعمل.

- **لقمة العيش مغموسة بالدم يا "آدم"**[2].

يعبر "آدم" في المقطع الســابق عن المزيد من رفضـــه (للقرش) بشـكل مباشـــر، بينما تميل ألفاظ الذل والهزائم وطاعة الأســـياد لتعكس وعيه وترسمه أمامنا ملونا للخطاب بحسب ذاته ومعدنه الداخلي.

- **5.8 الفصـــل في النص الثاني من خلال حوار هيلينا الداخلي:**

سنجد كل الشخصيات في الحكاية الثانية القديمة يتم رسمها من خلال وعي "هيلينا"؛ بحيث صارت رؤيتها هي الرؤية المركزية، ولعل في

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 37

[2] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 39

انتماء خطاب هذه المرحلة لجنس المذكرة ما يسمح بذلك. فالمذكرة (يكتبها/ تكتبها) شخصية وترسم عبرها رؤيتها الشخصية؛ المذكرات التي كتبتها "هيلينا" في لحظات حرجة تعكس أيضا، بشكل مباشر وغير مباشر بعدها الشخصي الخاص. ونبدأ في التعرف بداية على مفهومها للكتابة وما تعنيه لها:

"أصبحت الدقائق ثمينة، والزمن عجلة حرب دموية وأضحت الكتابة حاجة، إني أتشبث بزمن متبدد ضائع، أكتب لأنني لا أستطيع أن أختار، ولا أملك أن أقرر. من ذا يملك زمام أوراقي؟ من يستطيع توجيه دفّة ريشتي؟ أنا حرة حين أكتب، قيدوا الأطراف إن شئتم، اسجنوا الجسد، اقطعوا اليد التي تكتب، ولكنكم عاجزون عن منع النور الذي به نبصر في سرائرنا غير قادرين على تشويه البراءة في ضمائرنا"[1].

إن "هيلينا" تتحرك في حدود قيم القرار وعدمه، وفي حدود النور والظلام. لنلحظ هنا طبيعة العملية السردية:

"(أ) ضيعة أوتيكة تصبح ذكرى قديمة، مثل شراع أبيض يهزه الريح من بعيد... (ب) روائح عتيقة تدرس في أعطاف الروح، (ج) وظلال على جدران ذاكرتي"[2].

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص،**144**

[2] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، **144**

في الصـــورة الســـابقة التي تعكس وعي "هيلينا" بالفضـــاءات المكانية المحبوبة وتبكيها زمن اقتراب الرحيل، نجد صـــورة عامة لأوتيكة، بينما في (ب) يتجسـد أمام المتلقي المزيد من وعي تلك الذات عبر حضـور بعدها الشـمي المعنوي، كما هو الحال في (ج)، حيث نجد بعدا لمسـيا من خلال ملامســة (معنوية) من الظِلال لجدران الذاكرة، ويزداد إظهار وإبراز الراوي لدواخل تلك الذات، وهي ترســم شــخصـــية متولهة في (قرطاج)، حيث ("هيلينا") شـاعرة تكتب قصـائدها في (قرطاج) وتبكيها بألم وحرقة.

"(قرطاج) كئيبة تحتضــر بصــمت، ماذا يمكن أن نقدم لها في الوداع الأخير؟ ننقشـها قصـيدة على صـفحة البحر، نحفرها وشـماً في بؤبؤ العين، نحملها حمامة بيضاء تسافر ملء الروح"[1].

إن الصـورة السـابقة تتلون بوعي الذات، فنجد هيام تلك الذات بالقصـيدة وبؤبؤ العين وبالحمامة البيضـــاء. إن "هيلينا" بهذا الشــكل تمتلك بعدها الرومانسـي الخاص، وفي الوقت نفسـه يبدو عشـقها للمكان خارقاً، وهي بالإضـافة لكل ذلك شـخصـية تأملية قادرة على طرح رؤاها المختلفة عن كل ما سبق، إنها شخصية أكثر عمقاً وثراءً من كل شخصيات الرواية.

لنتابع المقطع التالي.

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 158

"لِلَحظة ما، لحظة تنفلت من أســــر الزمن، تتحرر من ربقة المكان، يصبح الناس أطيافاً، والأصوات صدى بعيداً مثل صياح يخرج من بئر سحيقة القرار، تغيب الساحة، يغيم كل شيء، فقط صوت واحد تسمعه صـــوت مثل النشـــيد، مثل أهزوجة عذبة، ووجه واحد فقط تراه دون سائر الوجوه"[1].

نجد مع "هيلينا" المتأملة القادرة بلغتها الشـــعرية على رســـم لحظات خاصـــــة، وهو ما يمثل وجه آخر من وجوه هذه الرواية المختلفة والمتباينة، فهي تصطاد صورة ترسم الضياع والألم والضعف من خلال بئر سحيقة والصياح والصدى، ولكن كل ذلك ليبقى صوتاً واحداً خاصاً مميزاً هذا هو صـــوت ضـــوءها الذي تلاقيه، بينما هنا تطرح مفهوم القوى التي تشـــدها فتعبر بشـــكل مباشـــر عما يجيش في ذاتها وتعكس الكلمات بعدها الداخلي الخاص عبر حدود معاني الكلمات. كما نجد مفهوماً خاصاً للكتابة. الكتابة التي تناقض الفعل.

"آه من الكلام.. اللغة تهزمني تحرقني.. آه من لعنة الواقع بعد غيبوبة الكتابة.. أخرس صـوت قلمي ونداء حنجرتي ضـعيف، ودماء تفور في صدري.. فلا أجد في الكلمات سوى ملاذ مؤقت وملجأ وجيز.. واقية حر لا تردّ السـيّاط اللاهب ولسـعات الجحيم.. أكتب.. إني أكتب.. هل تلغي كتابتي القدر؟ إني أكتب فقط لكي لا أصـاب بلوثة الجنون.. ما الكتابة؟

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 160

شــهادة الحق؟ آية على الباطل؟ هرطقة أفّاق أو لوح ديني محفوظ.. لا نفع لا نفع لا نفع.. إننا نكتب لأننا لا نفعل"[1].

إننا أمام شخصية تأملية مميزة تختلف عن كل ما سبقها من شخصيات. شخصية تعي بدقة عمق ما تكتبه، كما أنها شخصية تعتنق القيم العليا النبيلة، التي تظهر أو تخرج عبر مواقفها وكلماتها، كما هو الحال هنا وهي تتصور مقتل ريودور:

"**هل ارتجفت يده وهو ينظر إلى ســـــيف جلاده.. هل رفّت عينه؟ هل أطلق شتيمة أو قذيفة من صدره في وجه قاتله؟ هل أزهرت عيناي في جوف قلبه قبل أن تســـيل دماؤه في الخندق؟ هل قلت إن أوان الدمع قد ولّى؟ أجل قلت ذلك**"[2].

إنها تؤسطر عبر الأسئلة شخصيته التي تولهت بها، فتتحول الأسئلة إلى طاقة من التأمل في عظمة ذلك البطل الذي تســـأله. لنتابع بكاء "هيلينا" على (قرطاج) المحاصرة:

"**قرطاج كئيبة تحتضـــر بصـــمت، ماذا يمكن أن نقدم لها قبل الوداع الأخير؟ ننقشها قصيدة على صفحة البحـــر، نحفرها وشماً في بؤبؤ**

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، **164،165**

[2] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، **174**

العيـــن، نحملها حمامة بيضـــاء تسافر ملء الروح. ريودور وهبها عمره، كما كان جده مستعداً أن يفعل من قبل"[1].

حيث نجدنا مع بكاء "هيلينا" الحار على (قرطاج)، وكأنما يبقى ذلك البكاء سارياً عبر الزمن.

- **6.8 خلاصة:**

تمّ في رواية ترانيم البردى القديمة توظيف الفصل والوصل بشكل فني مميز، وكان لذلك التوظيف أثرا مميزا على بناء الرواية، وأتاح للراوي الفرصة لتقديم الرواية عبر رؤية مميزة تعبر بشكل عميق عن وعي شخصيات متضادة، أو متماهية، كما مكنه الوصل من تحقيق بناء روائي مميز. كان فعل الزمن مركزيا في عملية الوصل والفصل في هذه الرواية؛ بحكم بناء الوصل المكون من أحداث تتكرر من شخصيات متشابهة ضمن فضاء مكاني واحد تمثله مدينة قرطاج، والفصل عبر تقنيات سردية مبنية من مشاهد تنكفئ فيها الشخصيات على داخلها لتقدمه للمروي له. ساهم في عملية الوصل بين النصين توظيف تقنية التواتر الزمني وكذلك تكرار نفس الكلمات تقريبا من شخصيات مشابهة في زمنين بعيدين، فتابعنا تكرار أحداث كما تابعنا تشابه علاقة أدم بالمكان بتصورات هيلينا عنه. هيلينا التي تحدثنا عن علاقتها بالمكان (ضيعة أوتيكا)، بنفس

---

[1] آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، ص، 158

طريقة أدم في النص الجديد، وكان بهذا الشكل الفضاء المكاني السابق أداةً ومدخلًا للوصل بين الشخصيات، كما أنّ فكرة الوصل - بهذا الشكل- تبدو عميقة ومعبرة عن طبيعة الديمومة المتكررة من أحداث في حقب وأزمان مختلفة، ويبدو من هذا المنظور الإنسان كائن بسيط يتحرك ضمن تواتر فعل غير مقصود في فضاءات محدودة ليكرر تجربته المحدودة زمانيا ومكانيا هذا من زاوية، بينما من زاوية أخرى فإن الفصل في هذه الرواية كان يتم عبر الصمت وانقطاع الأفراد بذواتهم عن غيرهم؛ سواء منهم القرش القوي، أو أبنه إمام، أو آدم صديقه.

هذا الفصل كان يتم عن طريق توظيف تقنيات سرد كانت الرؤية فيها مركزية، وفيها وعي بفائدة الرؤية الصامتة، و تقنية السيطرة على مناطق بين الحوارات، والتعبير بشكل غير مباشر عن وعي الشخصيات المتصارعة أو المتضادة. وقد كانت المشاهد في الجزء الأول تأتي معبرة عن وعي وقيم تلك الذات التي يتم تصويرها، فنجدنا مع مشاهد تعبر بطريقة ما عن الفارق في وعي الشخصيات. كما كان الفصل يتم عبر رسم الشخصيات من وعي بعضها البعض بالتعبير غير المباشر في الصور الخارجية، أو الحوارية، كما قد يتم فصل الشخصية عبر خطاب الآخرين الظاهر والخفي، كما كان الفصل يتم (احيانا) عن طريق الرؤى الخفية غير المباشرة.

الفصل يتم في الجزء الثاني عن طريق حوار هيلينا الداخلي كونها كاتبة للرق ممتلكة بذلك لزمام سرد الحكاية القديمة.

تمكن الراوي عن طريق السـيطرة المسـتمرة على منطقة بين الحوارات وتحويل عدسة السرد من زاوية إلى أخرى، من جعل الحوار يعبر بشكل جيد عن اللحظة الدرامية المطلوبة. كما كان يقوم بتغيير أنماط الصيغة السردية من ضمير المتكلم إلى المخاطب مع توظيف التقنيات السردية مثل التواتر، وحسن التقسيم النصي، كل ذلك كان يعمل لصالح رسم الشخصيات، وجعلها أكثر حضوراً، كما خلّصَت هذه التقنيات الراوي من الوقوع في السطحية والمباشرة التي تسببها الصيغ الذاتية أحياناً.

خلاصة الكتاب

تم في هذا الكتاب دراسة مجموعة من الروايات التونسية، وذلك محاولة للوصول إلى تصور شامل حول النموذج المقترح في الفصل الثاني المتمثل في الفصل والوصل في الرواية، ورغبة في التأكد من مدى صموده لتحليل الظاهرة النصية، وكذلك لغرض جعل تطبيقه من غيرنا ممكنا بعد وضوح أبعاده وحدود إجراءاته، وقد توصلنا من خلال ذلك النموذج إلى مجموعة من النتائج بعضها تخص النموذج نفسه، والبعض الأخر يخص الروايات مادة البحث.

في رواية وجهان لجثة واحدة تابعنا صورة على لسان الشخصية المركزية (صابر الجفناوي) وقد رآها في المنام وكان فيها في وضعين: وضع أول كان أن هناك شخص ما تمّ تصويره ميتا، ثم وضع ثان كان فيه ذلك الميت حيا يراقب جثته الميتة؛ الصورة سابقة الذكر هي صورة الأساس لهذه الرواية، وهي التي يقوم عليها بناء الفصل والوصل فيها، كما نجد العنوان يوحي بذلك الوصل السابق من خلال وجهين ارتبطا أو وُصِلَا بجثة واحدة، ويؤشران لحالتي صابر قبل وبعد التحول، أو من حال سابق إلى حال تال، فصورة الأساس هنا كانت صورة واحدة رمزية مع عنوان يوجه القراءة لهذه المسألة المركزية في الرواية وهي ثنائية الشخصية؛ وقد

تم سرد كونها منام رآه صابر الجفناوي عديد المرات، وقد كانت هناك مسافة نصية كبيرة بين وجهي الفصل؛ حيث كان الفصل في هذه الرواية يخص شخصية واحدة، هي شخصية صابر، ويتم الفصل من خلال الربط بين صورته في السجن سجينا في بداية الرواية، وصورته مشرفا على دار الموتى في نهايتها. تمّ لتفعيل تلك الصور وجعلها أكثر تأثيرا على متلقيها توظيف البعد الوصفي الثابت لصور ثابتة، والبعد البصري المتحرك لصور متحركة، وكانت تلك الصور تعكس البعد الثقافي للشخصية قبل وبعد اللحظة الحاسمة للتحول، وهو ما جعلها فاعلة ومؤثرة. هاتان الصورتان ارتبطتا بالصورة الأساس التي كانت أشبه بدعوى نصية تتحقق مستقبلا، وهو ما حقق تفعيلا لإبراز حجم القهر والألم الذي تعيشه الشخصية وهي تتحول دراماتيكيا من سجين إلى سجان ينتقم من الموتى. من ناحية إجناسية تمثل رواية (وجهان لجثة واحدة) رواية الواقعية التسجيلية مع البعد الفنتازي الغرائبي، وكان خطابها يشتغل ضمن إطار إبراز آلام وقلق وتعاسة الشخصيات عبر الممثل الشرعي لكل تونس الشخصية التعيسة المنكسرة والمميزة صابر الجفناوي وقد تمكننا عن طريق النموذج من التعرف عليها اكثر في لحظتين هامتين هما لحظة: الإنكسار سجينا، وفي لحظة النشوة الدراماتيكية في آخر النص منتقما من جثث الموتى.

في رواية (مرافئ الجليد) لمحمد جابلي تابعنا كون الصورة المركزية فيها وهي صورة الاساس موجودة على غلاف الرواية وتبرز فيها المكونات المتصارعة/ الشخصيات.

هذه الصورة تمثل حالة الوصل السابق للفصل الذي سنتابعه نصيا من خلال الحكاية التي يسردها الراوي، وهي تبرز التضاد والتباين والتماهي بين الشخصيات. كانت الصور في هذه الرواية فكرية أكثر منها حواسية، وكانت الشخصيات منظمة بطريقة مميزة، بحيث يبرز عبرها ذلك الاختلاف المنتج للصراع. كما كان العنوان داعما لفكرة عدم الديمومة التي نجدها في صراع الشخصيات الممثلة للقوى الكبرى عالميا، وفكريا، أو بين رأسمالي غربي، ويساري ثوري.

تميزت الرواية برصيد فكري أنجزه الراوي وهو ينتقل من فيلسوف إلى كاتب، ومن مفكر إلى أديب، مناقشاً أفكارهم ورؤيتهم وأعمالهم بحيث جعل العمل متميزاً ببنية ثقافية طيبة. الرواية تمثل رواية الصراع الميداني ضمن بؤرة محددة، وهو صراع استراتيجي عسكري وسياسي، فيه تحركات دول وجماعات، وأجهزة مخابرات دولية، بينما نجد مستوى آخر للصراع كان بين فكر القوة الرأسمالية العالمية، ضد الفكر الثوري اليساري، في قلب كل ذلك كان الشخصية الرئيسية "جون" هو المتضرر الأكبر؛ حيث كان هدفاً (مباشراً) ضمن الصراع الميداني لمحاولة القتل، كما كان

ضمن الصراع السوسيو ثقافي، هدفاً لانتقام البنية المضادة فكريا في صورة الأنثى راقية.

تحقق عبر النموذج الوصول إلى الصورة المركزية التي يدور حولها النص، كما تمّ التعرف على طرفي الصراع/ الفصل في هذه الحالة وفهم أبعاد النص بشكل أكثر دقة.

في رواية مخلاة السراب أبرِز الوصل من خلال حضور شخصية الحفيد الرابط عائليا بين المنفصلين : الجد والأب، وتابعنا كيف تتجلى قوة رواية مخلاة السراب في نظام الحكاية الذي يتحقق من خلال طبيعة الشخصيات والعلاقات القائمة بينها، وطبيعة البنى المكانية والزمانية المترابطة مع هذه الشخصيات، بالإضافة إلى ذلك الرصد الدقيق والمتأمل في حياة الشخصيات، مما جعل الفصل القائم بينها بينا ومعبرا عن خلفيات مجتمعية صراعية قديمة.

صورة الأساس في الرواية كانت صورة تعبر عن التباين بين الاجيال وتحضر هنا وهناك معبرة عن التحول الحاصل بين جيلين: جيل الجد، مقابل جيل الأب، بينما جعل الحفيد أو شباب تونس حاليا مراقبا لذلك الصراع السابق.

الفصل تحقق في عديد المواقع وعبر عن التباين بين الجيلين، وكان أن وظف الراوي الصورة السينمائية المتحركة مغلفة بلحظات إلتياع وآلم

خاصة من عين الحفيد وهو يراقب نهاية الجد معزولا أجردا في صحراء جافة لا حياة فيها.

الفصل سابق الذكر بين الأجيال ليس الفصل الوحيد في الرواية بل هناك عديد مستويات الفصل فيها، لكن الفصل بين جيل الأب وجيل الجد هو المركزي فيها.

تميز الرواية أيضاً بنمط من الحدث يمضي في وتيرة واحدة حتى اقتراب نهاية الخطاب الروائي عندها وضمن تلك الرحلة الأسطورية التي يقوم بها الجد ويرافقه فيها الحفيد يبدأ التصاعد الدرامي ولا يتوقف. وظف الراوي في بعض المواضع المناسبة الاساليب الإنشائية مثل: أسلوب التأكيد، وأسلوب الاستفهام، وأسلوب النفي؛ لتحتمل ذلك الخطاب العاطفي من الجد إلى حفيده، عندما كان الجد يخاطب حفيده متوترا ومحفزا أيها على ألتماس قيمه ورؤيته، وهو خطاب إذ يبرز في ظاهره الشدة؛ فإنه في العمق يحمل حجم ود كبير، وقد أبرز عن طريقها الراوي كيف ينتهي جيل ليبدأ جيل غيره حالما برؤى مختلفة، حاملا لرؤى كسيرة تحت وطأة الفقر والواقع الفارغ من أي بصيص أمل.

أبرزت الأداة المستخدمة تلك البنية الفصلية والوصلية التي تكونت منها الرواية وجعلتنا ندرك حدَّي الفصل، وكان لإمكانية قراءة الرواية من هذه الزاوية فضل في فهمها بشكل أكبر.

في رواية (محاكمة كلب) تمّ الاستناد على صورة أساس تشتغل على جانب رؤية شخصية محددة كانت رؤيتها مركزا للسرد تنقل وتلخص وتتدخل في باقي الصور ، ذلك أنه لفهم الفصل يجب الانتباه لشخصية عروب ورؤيتها التي تمثل (الرؤية) المركزية ضمن هذه الرواية. وظف الراوي صوراً حواسية مناسبة لطبيعة الحالة الكلبية عند الشخصية، وكان هذا التصوير سينمائيا يعتمد تداخل السرد مع الوصف وتتمركز فيه حاسة الشم بشكل مميز.

تابعنا تلك التحولات التي أبرزتها الصورة الأساس لعروب الفالت الشخصية المركزية، بدأ الراوي في أسلوب فني مميز بتقديم أسباب حصول هذه الحالة النفسية الغريبة للشخصية.

أستخدم كل الإمكانيات المتاحة لبناء هذا التداخل في شخصيته الرئيسية (عروب الفالت)، وأتقن إلى حد كبير تمثل أوضاع وطبيعة الكلب، وصور في شكل مميز جدا حالات تحوله من البعد الكلبي إلى البعد البشري، وأستخدم ضمن تصويره تقنيات الاشتغال على الحواس، ووظف منها ما يناسب هذا الوضع السردي. وكانت صورة الأساس حواسية مميزة وظفت فيها عديد الحواس وكانت تتأسس من تراكم تكرار تحولات عروب كلبا. وقد مكنتنا صورة الأساس سابقة الذكر من تشخيص أبعاد الأزمة التي عصفت بالشخصية خاصة والراوي ينقل إلينا أزماته العاصفة منذ الصغر.

تحققنا من شرط أن يكون لحالة الفصل حالة وصل سابقة، ساعدنا في التأكد من ذلك كون تحولات عروب الغريبة هي مادة صورتنا الأساس وهي ليست إلا نهاية أو ذروة الآلام التي سبقت فصلها لوعيين؛ حيث كان كائنا عاديا يعيش حالة وصل طبيعية مع ذاته، لكن هزمته العادات وقهرته أخطاء لم يكن سببا فيها ولا كانت خياره.

في رواية الدُوار ومن خلال تطبيق النموذج المقترح تبين حالة مميزة مختلفة عن باقي الروايات، حيث نجد الفصل سابقا للوصل ويتم البدء به، ثم يتحقق الوصل بين الجثة والشبح أو الكائن الطيفي بعد أن كانا منفصلين، وبمجرد أن يحدث ذلك الوصل نجدنا نتابع الفصل بينهما من خلال تقمص ذلك الشبح أو الكائن الطيفي للشخصية وعملها بها منفصلا عن جثتها.

الفصل بعد الوصل كان أحد التقنيات السردية التي حققت لكينونة الطيف الحضور، وهي حالة استفاد منها الراوي أيما استفادة في تصوير العالم الداخلي لشخصياته، كما قام عن طريق هذه الحالة الغرائبية للشخصية الطيفية المحيطة بأسرار الآخرين أن يقول حولهم ما يشاء بلغة الراوي العالم دون أن يكون في ذلك مباشرة في السرد أو إخلالا.

تابعنا مركزية لحظتي الوصل والفصل في الحدث الذي كان الأساس فيه رصد الشخصيات ومحاولة تصوير أوضاعها القارة الثابتة وسلوكياتها الإبداعية باعتبارها شخصيات ثقافية، كما تابعنا تلك الصورة الأساس

التي لم تكن إلا صورة اندماج الطيف الشبحي مع الشخصية حسان ثم تركه والتحرر منه.

تكون نص رواية ترانيم البردى القديم من نصين بينهما آلاف السنين، النص الأول الحديث – وهو الأطول– يحكي عن زمن الحاضر في مدينة قرطاج التونسية، بينما النص الثاني منقول عن طريق نص كتبته في الزمن الغابر هيلينا ابنة التاجر الغني في لحظة حرجة عن قرطاج وهي تتعرض لهجوم كاسح.

تمّ في رواية ترانيم البردى القديمة توظيف الفصل والوصل بشكل فني مميز، وكان لذلك التوظيف أثرا مميزا على بناء الرواية، وأتاح للراوي الفرصة لتقديم الرواية عبر رؤية مميزة تعبر بشكل عميق عن وعي شخصيات متضادة، أو متماهية، كما مكنه الوصل من تحقيق بناء روائي مميز؛ حيث تحقق الوصل من خلال توافق رؤى وتصورات شخصيات تنتمي للنصين الذين كونا الرواية: النص الأول الأساسي في زمن الحاضر، والنص الثاني المقدم عبر المكتوب على ورق البردى القديم، وعلى العكس من الوصل الذي تم بين شخصيات عديدة في أزمنة بعيدة، فإن الفصل تم ضمن البعد الداخلي لشخصية مفردة وقد تكرر ذلك مع عدة شخصيات وكانت الصورة المعبرة عنه تلك الصورة التي تبرز الشخصية منكفئا على نفسه متحدثا عنها معبرا عن رؤيته لنفسه فيما حوله نموذجا لصورة أساس نمطية. هذا الفصل كان يتم عن طريق

توظيف تقنيات سرد كانت الرؤية فيها مركزية، وفيها وعي بفائدة الرؤية الصامتة، وعملية والسيطرة على مناطق بين الحوارات، والتعبير بشكل غير مباشر عن وعي الشخصيات المتصارعة أو المتضادة.

وقد كانت المشاهد في الجزء الأول تأتي معبرة عن وعي وقيم تلك الذات التي يتم تصويرها، فنجدنا مع مشاهد تعبر بطريقة ما عن الفارق في وعي الشخصيات، كما كان الفصل يتم عبر رسم الشخصيات من وعي بعضها البعض بالتعبير غير المباشر في الصور الخارجية، أو الحوارية، وكان أحيانا يتم عن طريق الرؤى الخفية غير المباشرة. الفصل يتم في الجزء الثاني عن طريق حوار هيلينا الداخلي وكونها كاتبة للرق ممتلكة بذلك لزمام سرد الحكاية القديمة.

الروايات مادة البحث كانت غنية بذلك التفاعل بين الشخصيات بأشكال مختلفة، وأساليب متعددة، وهو ما جعلها مادة مناسبة للتحليل، كما يمكن أن نلحظ أن تحديد الصورة الأساس كان أكثر سهولة عندما كانت بارزة في صورة عنوان أو صورة غلاف، بينما قد يكون تحديدها صعبا عندما تكون صورة منتشرة ضمن نص روائي، ويظل ضمن ذلك من المهم الانتباه إلى مركزية الشخصية في تعيين صورة الأساس، وأهمية الوعي بموقع الفصل والوصل فيها؛ حيث لاحظنا من الروايات ما يكون الوصل فيها سابقا للوصل، وأخرى كان الفصل متبوعا بوصل ثم فصل وتظل النقطة المهمة هنا أن حالة الفصل التي قد تكون نوعا من التشظي أو

التحول الشخصي أو بنية صراع هي التي يمكن عن طريقها تحريك الأحداث، بينما حالة الوصل هي حالة أولية تنطلق منها الرواية.

الصورة الأساس كما تابعنا ليست مجرد أداة نتعرف عن طريقها على بروز بنية الفصل والوصل في الرواية؛ ولكنها وهي تكون كذلك أي أداة للتعرف على بنية الوصل والفصل، فإنها أيضا معيارا دالا على جمال البناء ومؤشرا ضامنا لفهم أكبر لدلالة النص.

ومن هذه الزاوية يمكننا أن نؤكد على الطبيعة البنيوية للنموذج المقترح من زاوية كونه يبرز بنية قارة داخل حكاية الرواية، كما يمكن أن نجد ذلك البعد الجمالي لتركيب تلك البنية التي يتمفصل حولها النص فصلا أو وصلا، و نصبح أكثر وعيا بالطبيعة الدلالية له، من خلال تلك الدلالة التي يمكن أن يؤشرا إليها وهو يؤكد كونه اختيارا واعيا من الراوي وخلفه الروائي لعناصر حكاية روايته، وخاصة عنصر الشخصية الذي نعتبره ربطة الوصل بين هذا البناء وبين الرؤية والراوي من جهة، وبين الأبعاد النصية المختلفة فيه، كما كان لتوظيفنا النموذج مع بعد التصوير الفني أن نتحول من البحث البنيوي إلى البحث الجمالي والتقني وهو ما يجعل النموذج وهو يتم توظيفه أكثر ديناميكية ونتائجه أوسع وأشمل.

أنتهى الكتاب

المصادر والمراجع

أولا: الأعمال الروائية

1. أحمد إبراهيم الفقيه، الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة) ط.2، 1997م
2. أحمد نصر، القرية التي كانت، دار المنار للطباعة، ط.1، 2011م
3. أحمد نصر، وميض في جدار الليل، ط.1، 1974م
4. الأزهر بن الحبيب الصحراوي/ وجهان لجثة واحدة/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ط.1، 2007م
5. آمال النخيلي، ترانيم البردي القديم، دار الجنوب للنشر، ط.1، 2005
6. صنع الله ابراهيم، ذات، دار المستقبل العربي، ط.3، 1997م
7. عائشة الأصفر، النص الناقص، دار طرابلس العلمية العالمية، طرابلس– ليبيا، ط.1، 2017م
8. عبد الجبار العش، محاكمة كلب، دار الجنوب للنشر. تونس، ،ط.1، 2007م
9. عبدالله الغزال، التابوت، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ط.1، 2004.

10. محمد الأصفر، المداسة، مركز الحضارة العربية، القاهرة – نصر، ط.1، 2003م.
11. محمد الأصفر، سرة الكون، دار الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط.1، 2006م.
12. محمد جابلّي، مرافئ الجليد، دار ميريت، القاهرة، ط.1، 2004م.
13. مجدي بن عيسى، الدُوار، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ط.2005،1م.
14. نور الدين العلوي، مخلاة السراب، المركز الثقافي العربي، ط.2001،1م.
15. نادر أبو السعود السباعي، السبع الأشهب، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:1، 1999م.

ثانيا: المراجع

1. الأزهر زناد ، نظريات لسانية عرفنية، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف بالاشتراك مع دار محمد بن علي للنشر، ط. 1، 2010

2. أمبرتو أيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1996م.

3. انز روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004م.

4. تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط.2، 1990م

5. جاكبسون منقولا عن "الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت) الشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط) ط1، 1982م.

6. جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة مجموعة من الأساتذة بإشراف عزالدين المجدوب، المركز الوطني للترجمة – تونس، ط.2، 2010م.

7. جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة: عبد المجيد جحفة، ط 1 دار توبقال للنشر– الدار البيضاء، 1996م.

8. جون اوستن، نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة: عبدالقادر قينيني، أفريقيا الشرق، ط.1، 1991م.
9. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت.معتصم،الأزدي، حلي، المشروع القومي للترجمة، ط.2، 2000م
10. جيرار جينيت، خطاب الحكي الجديد، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2000م.
11. جين تومبكنز، نقد استجابة القارئ (من الشكلانية، إلى ما بعد البنيوية)، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.2، 2016م.
12. حمادي صمود، فريق البحث في البلاغة والحجاج (بكلية الآداب منوبة بتونس) باشراف: حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ط.1، 1998
13. راي جاكندوف، علم الدلالة والعرفانية، ترجمة: عبد الرزاق بنور ، المركز الوطني للترجمة – تونس، دار سيناترا، ط.1، 2010م.
14. رشيد بن مالك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة ، الجزائر، ط.1، 2000م.
15. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر ، الجزائر، ط.1، 2000م.
16. رونالد لانقاكر، مدخل في النّحو العرفنيّ، ترجمة: الأزهر الزّنّاد، معهد تونس للترجمة، دار سيناتر، ط.1، 2018

17. سعيد يقطين: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م.
18. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2001
19. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط.2، 1993
20. سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط.1997،1 م.
21. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمان، ط.1ن 2001م
22. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمان، 2003م.
23. فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م
24. فولفغانغ ايزر: فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس- المغرب، ط .1،
25. عبد الحق عابد، عتبات جيرار جينيت، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، ط.1 ،2008م

26. عبدالحكيم المالكي، استنطاق النص الروائي، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ط.1، 2008م.

27. عبدالحكيم المالكي، آفاق جديدة في الرواية العربية، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ط.1، 2006م.

28. عبدالحكيم المالكي، السرديات والسرد الليبي، الكتاب الأول من سلسلة الدراسات السردية، جامعة مصراتة، ط.1، 2013م.

29. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة، إصدارات إتحاد الكتاب العرب، ط.1، 2003م.

30. محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب الأدبي، دار محمد علي للنشر، ط.1، 2010م.

ثالثا. مقالات في دوريات

1. جيرار جينيت، أطراس الأدب من الدرجة الثانية، ترجمة مختار حسني، مجلة فكر ونقد، عدد.16.

كتب سابقة للكاتب

1) الســرديات و القصـــة الليبية القصــيرة (نحو مدخل للتقنيات والأنواع) عن مجلس الثقافة العام/ 2006م.

2) آفاق جديدة في الرواية العربية /صـــــادر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة / 2006م.

3) استنطاق النص/ عن مجلس الثقافة العام2008م.

4) جماليات الرواية الليبية/عن جامعة مصراتة : 2008

5) اســـتنطـاق النص الروائي /عن دائرة الثقـافـة والإعلام بحكومـة الشارقة/2008م.

6. الجزء الأول من سلسلة الدراسات السردية بعنوان السرديات والسرد الليبي ويتكون من الكتب الثلاثة التالية:

- الكتاب النظري للسرديات.
- السرديات والرواية الليبية.
- السرديات والقصة الليبية القصيرة

7. جماليات الرواية النسوية الليبية

8. السرديات والرواية التونسية.

9. النقد التطبيقي للقصة القصيرة.

10. التداخل النوعي والاجناسي أداة لتحليل الرواية.

11. اتجاهات كتابة الشـــباب للقصـــة الليبية القصـــيرة (البعد الاجتماعي للقصص).

12. الفنتازيا والسخرية في قصص الشباب الليبي القصيرة.

فهرس الكتاب


للطباعة والنشر


9789939132130